

Forfatteren og hans forunderlige verk.

En teoretisk undersøkelse av forholdet mellom forfatter og verk med utgangspunkt i en lesning av Arild Nyquists roman *Giacomettis forunderlige reise*.

Masteroppgave ved ILOS, HF, UiO. Allmenn litteraturvitenskap.
Av Håkon Øvreås.
Veileder: Christian Refsum.
Våren 2008.

Synopsis

Denne avhandlingen gjør en lesning av Arild Nyquists roman *Giacomettis forunderlige reise* fra 1988 og tydeliggjør og systematiserer de estetiske refleksjonene som finnes i denne romanen. På grunnlag av denne lesningen diskuteres begrepet om forfatter slik det framstår gjennom Nyquists roman så vel som hvordan litteraturvitenskapen har anvendt begrepet. Oppgaven undersøker slik hva en forfatter er når man tar utgangspunkt i en forståelse av litteratur som kunstverk snarere enn som et ledd i en enkel kommunikasjonsmodell.

Takksigelser

Denne oppgaven har til tider fortonet seg som en lang reise og det er nå godt å se fast land innen rekkevidde. Samtidig er det ikke uten et visst vemod at man ender en slik oppgave, når man har vært så heldig med reisefølget som jeg har. Jeg vil derfor takke mine venner og studiekollegaer i 10. etasje Niels Treschowshus, min veileder, familien og mine øvrige venner som alle har gjort sitt for at denne reisen lot seg gjennomføre.

Innholdsfortegnelse

| | |
|---|-----------|
| 1. Innledning..... | 5 |
| 1.1 Reisen påbegynnes | 5 |
| 1.2 Metode | 8 |
| 1.3 Verket, utgavene og tidligere forskning | 10 |
| 2. Litteraturvitenskaplige begrep om forfatteren | 15 |
| 2.1 Metafiksjon | 15 |
| 2.2 Dobbeltkontrakten | 18 |
| 2.3 Forfatterens liv og død | 22 |
| 3. Forfatteren i Giacomettis forunderlige reise | 28 |
| 3.1 Kort beskrivelse av romanen | 28 |
| 3.2 Tom og bestefaren | 29 |
| 3.3 Virkelighetsdimensjonene | 31 |
| 3.4 Fiksjonens status | 36 |
| 3.5 Tiden | 39 |
| 3.6 To språk..... | 42 |
| 3.7 Begjæret og det nøytrale | 46 |
| 3.8 Metaforer for romanens prosjekt | 53 |
| 3.9 Romanens estetikk..... | 58 |
| 3.10 Forfatteren i Giacomettis forunderlige reise..... | 63 |
| 4. I dikter Arilds forunderlige verksted | 66 |
| 4.1 Kunst og knekkebrød | 66 |
| 4.2 Intensjon og fiksjonens bakside | 68 |
| 4.3 Iakttakelsen av dikter Arilds forunderlige verksted..... | 74 |
| 4.4 Hva er en forfatter? | 78 |
| 4.5 Reisen avsluttes | 81 |
| Litteratur | 84 |
| Appendiks | 88 |

1. Innledning

Tidens tann, som ubønnhørlig tærer mennesket i stykker, bit for bit – som tømmer soldaten for blod og gir gamlingen skjelvende hender – biter ikke på kunstverket – det vil stå her i regn og kulde, i snø og sorg – og ingen makt på jorden vil noen gang greie å gjøre kunstverket stumt og utilgjengelig – liksom ingen kraft noen gang greier å fjerne kunstneren.

- fra *Giacomettis forunderlige reise*

1.1 Reisen påbegynnes

Det er et paradoksalt prosjekt å skulle skrive en teoretisk oppgave om Arild Nyquists forfatterskap. Dette er et forfatterskap som blir båret oppe av en sans for å prøve ut ulike kunstuttrykk og en særegen evne til å engasjere publikum. Forfatterskapet tar store omveier om teoretiske problemstillinger og selv mente han også at vekten skulle ligge på den kunstneriske praksisen. I et brev til kunstnerkollegaen Gunnar Haugland sier han:

Vi må ikke bli teoretikere, Gunnar, vi må praktisere i ett sett, enten foran staffeliet eller skrivemaskinen, eller i dypet av et skummende glass øl, med skummende deilige damer rundt deg. (Haugland og Nyquist 2008:46)

Når dette er sagt må det nevnes at i hans brevveksling med Haugland var det mange sider med diskusjoner omkring kunst, refleksjoner som også kom til uttrykk gjennom romanen *Giacomettis forunderlige reise* (1988). Når jeg derfor skriver en teoretisk oppgave om Nyquist, er dette for å framheve disse refleksjonene og gi dem et mer teoretisk språk. Ønsket mitt om å teoretisere omkring Nyquists litteratur er nøye knyttet til min personlige erfaring med forfatterskapet og med litteraturvitenskapen som fag.

Jeg tror ikke opplesningene til Nyquist kan sammenlignes med noe annet i norsk litteraturhistorie. Du kunne gå på en opplesning, og tro at du skulle oppleve en forfatter som leste tekstene sine høyt, mens det du møtte var en entertainer som utgjorde en blanding av en musiker, en tryllekunstner og standup-komiker, samtidig som han stod på scenen som en

forfatter. For å få et inntrykk er det nok med en kikk på plakaten han brukte for å reklamere for disse opplesningene [Appendiks 1]. Han viser seg selv gjennom fire bilder, og selve lesningen utgjør bare en fjerdedel av innholdet. Resten av plakaten er viet sang, rocking og trylling. Slik gjorde han poesiopplesninger om til seanser som nærmet seg en blanding av konsert, performance-kunst og sirkus. Plakaten danner likevel et fattig bilde av hvordan det var å overvære en opplesning. Nyquist hadde en enorm evne til å engasjere salen. For å få et inntrykk av dette kan man på den siste platen han gav ut, *I sans og samling* fra 1999, høre en opplesning av det velkjente diktet "Nå er det jul igjen!". Her har han fått hele salen med på allsang. Måten han iscenesatte tekstene sine var ikke bare med på å sette tekstene inn i en større helhet, men samtidig virket iscenesettelsen tilbake på ham selv: litteraturen iscenesatte Arild Nyquist. Å skape et absolutt skille mellom Arild Nyquist som drar på fisketur og dikter Arild som kaster med flue hos Gunnar i Ramnes¹, virker derfor umulig. Det er min hovedtese i denne oppgaven at å skulle skape et absolutt skille mellom den biografiske Arild Nyquist og fiksjonens dikter Arild er umulig, nettopp for *disse størrelsene setter hverandre i spill, og betinger hverandre*. Opplesningene var del av en iscenesettelse, ikke bare av det enkelte dikt, men også av dikter Arild, og som materiale for denne iscenesettelsen stod forfatteren selv til disposisjon. Lignende former for iscenesettelse fant også sted i det øvrige forfatterskapet hans. Ikke bare gjennom de mest kjente romanene *Barndom* og *Ungdom* som handlet om Nyquists oppvekst, men også gjennom dikt og kortere tekster. Særlig peker samlingene med epistler seg ut. Mens mange av samtidens forfattere benyttet seg av essaysjangeren som et parallelt uttrykk til de skjønnlitterære tekstene, utfoldet Nyquist seg i en langt mindre pretensiøs epistelform. I disse epistlene hevet han fram små hendelser fra sitt eget liv. Epistelen er som sjanger nært knyttet til brevet, skrevet for en tenkt mottaker. Men like tydelig framstår avsenderen. Her kan han framstå personlig og med fortrolighet. Ved å benytte denne sjangeren kunne han derfor enda tydeligere fremstå som en person, som et ledd i å skape et bilde av seg selv gjennom litteraturen. Vanskelighetene melder seg altså for en litteraturviter som er dressert til å skape et tydelig skille mellom den biografiske forfatteren på den ene siden, og litteraturens interne instanser på den andre².

¹ I diktet "Hos Gunnar i Ramnes" fra samlingen *Kelner!*, 1979 (se Nyquist 2005a:82-5)

² Jakob Lothe skriver under oppslagsordet "forteller" i *Litteraturvitenskapelig leksikon*: "Moderne narrativ teori understreker at siden fortelleren i for eksempel en novelle eller roman er i teksten, må han skilles klart fra forfatteren som konstruktør av teksten" (Lothe, Refsum og Solberg 1999:82-83). Rolf Gaasland legger i sin innføringsbok *Fortellerens hemmeligheter* (1999), vekt på det samme metodologiske poenget: "Selv om fortelleren skulle komme til å forfekte meninger og synspunkter som til forveksling ligner dem forfatteren forfekter i andre sammenhenger, bør vi holde fast ved at fortelleren og forfatteren ikke er identiske størrelser" (1999:25).

På den andre siden ligger min opplevelse av litteraturvitenskapen som fagområde. Jeg opplevde, og opplever fortsatt, at litteraturfagets behandling av verk har et visst sett av tillatte perspektiver som ikke dekker hele fenomenet litteratur. Disse perspektivene er ikke nødvendigvis reduksjoner av verkene, ofte er det heller snakk om supplement som kan berike opplevelsen av litteratur. Samtidig har jeg en sterk tvil om at alle krinkelkroker av fenomenet blir belyst. Som jeg også snart skal komme inn på, er Arild Nyquist lite behandlet både på nordiske studier og på allmenn litteraturvitenskap. Jeg tror ikke det er tilfeldig at faget ikke har innlemmet ham mer, men er av den overbevisning at det er knyttet til hvordan Nyquist utforsket litteraturen gjennom å plassere den i andre kontekster. Scenen var ikke for ham et nøytralt medium, men et sted for å levendegjøre litteraturen på sin særegne måte. Jeg opplevde en stor avstand mellom den fantastiske opplevelsen det var å høre Arild Nyquist lese opp sine dikt, til jeg kom hjem og åpnet en av diktsamlingene under leselampen. Ofte følte jeg at jeg ikke leste de samme diktene, og dette gjaldt særlig de siste diktsamlingene. Det ble heller ikke bedre etter at jeg begynte på litteraturstudiene og tilegnet meg grundigere måter å lese på. Et forsøk på å nærlese diktene til Nyquist føles som å skulle ta en rolig spasertur ned en rutsjebane. Diktene på arket framstår som skamløst enkle og flate, mens når de tok bolig i den lesende dikteren bak mikrofonen ble de blåst opp til helt andre størrelser. Den litteraturvitenskaplige tilnærmingen til dikt ble heller ekskluderende. Det var dette som fikk meg til å undres over hvorfor litteraturanalsens fangarmer ikke kunne gripe tak i den litterære opplevelsen som foldet seg ut på scenen. Også gjennom maleriene utforsket han litteraturens grenser ved å sammenstille dikt og bilde. På disse bildene [Appendiks 2] blir tekstene skrevet med håndskrift, med en stil som får det til å se ut som det er klusset ned i full fart. Virkemidlet er med på å underbygge hvordan diktene skal framstå som enkle, som dikt man ikke kan lese langsomt. I en gjennomgang av Nyquists bilder, nevner også kunsthistoriker Ahnikee Østreng (2005) hvordan Nyquist tilstreber et uttrykk som skal virke umiddelbart og enkelt. Det er interessant når hun peker på de to teknikkene som Nyquist anvender, akvarell og litografi:

To teknikker som visuelt kan minne om hverandre, men som er svært forskjellige i fremstillingsprosessen. Der akvarellen ofte er hurtig og tilfeldig, er litografiet omstendelig og tidkrevende. (2005:17)

Selv gjennom teknikkene som krever mye tid søker altså Nyquist det umiddelbare uttrykket. Dette henger også sammen med hvordan han beskrev måten han skrev bøker på:

Det skal se ut som jeg bare har tatt dem på direkten. Men jeg jobber jævlig med dem. Hvert ord. Hvert komma. Jeg må gå gjennom det gang på gang. (Nyquist i Grøgaard 1977:7)

Det som ekskluderer Nyquist fra den litteraturvitenskapelige lesningen, er således et intendert moment i forfatterskapet. Nyquist søkte og arbeidet hardt for å få til akkurat det som gjør ham overflødig i litteraturfaget. Jeg synes derfor det oppstår et interessant tomrom mellom fagets forutsetninger og Nyquists forståelse av litteratur. Utgangspunktet mitt for å skrive denne oppgaven har således oppstått som et behov for å undersøke nærmere spennet mellom fagets autoritet og min private opplevelse av Nyquists litteratur.

1.2 Metode

Når jeg skal bevege meg inn i dette feltet, har jeg valgt å ta for meg forfatterbegrepet og undersøke dette både fra den litteraturvitenskaplige diskursens bruk av begrepet og fra den forståelsen av forfatteren som kommer til uttrykk i romanen *Giacomettis forunderlige reise*. Litteraturvitenskapen som fagfelt har selvfølgelig forskjellige tilnærminger til forfatteren; i det følgende skal jeg gå inn på noen posisjoner. Likevel vil jeg her foregripe denne undersøkelsen, ved å peke på noe som ofte fortone seg som en fellesnevner ved disse teoriene. Mer eller mindre tar alle utgangspunkt i en litteraturforståelse som oppstår i forlengelsen av en enkel kommunikasjonsmodell: Avsender – budskap - mottaker. Dette er selvsagt en forenkling som må utbroderes nedenfor. Likevel har jeg ikke funnet noen forståelse av litteraturen slik den kommer til uttrykk hos Nyquist. Når Nyquist sammenligner litteraturen med andre kunstarter, framstår forfatteren i andre konstellasjoner som på sett og vis suspenderer den nevnte kommunikasjonsmodellen. I andre kunstarter har man ikke de samme problemene med kunstnerens navn og funksjon. Mitt hovedanliggende i denne oppgaven vil være å undersøke *hvilke implikasjoner det har for forfatterbegrepet å betrakte språkets kommunikative egenskaper som et materiale på linje med malerens farger, pensel og lerret*.

Den første delen av oppgaven er en skissering av hvordan litteraturvitenskapen har benyttet seg av et begrep om forfatteren. Det litteraturvitenskaplige bidraget jeg har konsentrert meg om i denne delen er Poul Behrendts bok *Dobbeltkontrakten* (2006). Hans utgangspunkt er hendelser i dansk samtidslitteratur som setter forfatteren i spill med sitt verk, på en måte som han mener ikke kan ignoreres. I litteraturvitenskapen har det vært en tendens til å posisjonere seg på hver sin side av kløften mellom interne og eksterne forklaringsmåter.

Et unntak er nettopp Poul Behrendt som søker en adekvat beskrivelse av et fenomen han mener litteraturfaget ikke har klart å ta stilling til. Et hvert verk har en forfatter, og det er vanskelig å være en leser som er uberørt av dette faktumet. Behrendt vil imøtegå den akademiske behandlingen av dette faktum; han hevder at det bare er på universiteter man kan være uberørt av at det er en navneidentitet mellom forfatter og hovedperson. Behrendt behandler situasjoner der forfatterne selv har gått inn og problematisert dette forholdet, og viser dermed at her kommer den vitenskapelige behandlingen av litteratur til kort. Som jeg skal komme tilbake til under redegjørelsen for Behrendts bok, er jeg ikke enig med ham på grunnlag av de allerede nevnte forutsetningene som han også setter opp for dobbelkontrakten. Likevel mener jeg han gjør et viktig arbeid, ved å anskueliggjøre noe som også jeg personlig har følt som en mangel ved faget. I en diskusjon omkring Behrendts argumentasjon kommer jeg også inn på Roland Barthes' og Michel Foucaults mer kjente bidrag til forfatterproblematikken.

Den andre delen av oppgaven er en tekstlesning av romanen *Giacomettis forunderlige reise*. I boken opptrer en bestefar som omtales som bokens forfatter. Romanen kommenterer slik seg selv og sin egen tilblivelse. Slik sett setter selve romanen spørsmålsteget med forholdet mellom utside og innside, den indre strukturen og den ytre kommentaren. Videre blir det presentert en rekke kommentarer omkring kunst og kunstens status. Dette samt bruken av Alberto Giacometti er med på å avtegne en estetikk som jeg ønsker å tydeliggjøre. At jeg med denne oppgaven gir Nyquists estetikk et vokabular utenfor romanen, kan i og for seg se ut som et biprodukt av letingen etter forfatteren. Jeg mener imidlertid at en grundig undersøkelse av en konstellasjon i romanen nødvendigvis må belyses av andre strukturelle og tematiske elementer i romanen. Gjennom lesningen av romanen søker jeg å utsjalte en alternativ teori om forfatteren. Til denne teoridannelsen vil jeg støtte meg til Niklas Luhmann. Luhmann peker på hvordan samfunnets hierarkiske verdensorden falt sammen i det 17./18. århundre, og hvordan det skjedde en samfunnsmessig omstilling fra *stratifikatorisk* til en *funksjonell* differensiering. Luhmann tenker samfunnet som kommunikasjon. For at kommunikasjonen overhodet skal skje, må det finnes ulike medier som sikrer ulike aspekter ved kommunikasjonen. For å sikre at tanker formidles på noenlunde adekvat måte, på tross av atskilte psykiske systemer, brukes mediet språk. For å sikre at kommunikasjonen strekker seg ut i tid og rom og dermed ikke mister kontakten, brukes utbredelsesmedier. Utbredelsesmedier er slike ting som skrift og trykkekunsten (eller rytme og sang for muntlige kulturer). Det tredje mediet Luhmann peker ut, er knyttet til hvorvidt man kan regne med

suksess i kommunikasjonen. Mediet som sikrer en tematisk kontroll i kommunikasjonen kaller Luhmann for *symbolsk generaliserte kommunikasjonsmedier*. Slike medier er overordnede begrep som sannhet, penger, makt og kunst. I et hierarkisk organisert samfunn ble disse størrelsene garantert av en overordnet helhet. Når denne garantien ikke lenger fantes, skilte disse områdene seg ut til egne, autonome funksjonssystemer. Kunstsystemet er et slikt system, men det finnes også politiske system, økonomiske system, rettssystem osv. som alle springer ut av et medium, og som organiserer informasjon i henhold til en egen kode. Grunnen til at jeg anvender Luhmanns teori side om side med Nyquist, er for å låne et teoretisk begrepsapparat som er egnet til å tenke litteraturen inn på lik linje med andre kunstarter. Fellesnevneren er altså hvordan de *begge regner litteraturen primært som et kunstverk*. På mange områder kan det virke uforenelig å sammenligne så ulike størrelser som Nyquist og Luhmann. Den ene er kunstner og den andre er sosiolog, og det skal godt gjøres at disse to kunne sammenføres uten problemer. Det er heller ikke min hensikt å underlegge et frodig forfatterskap en systemteoretisk analyse, men snarere se hva Luhmanns teoretiske reisverk kan bidra med å tydeliggjøre i Nyquists estetiske refleksjoner.

Den tredje delen er en teoretisk diskusjon der noen av implikasjonene fra lesningen ses i en mer generell faglig ramme. Her vil jeg gjennomgå spørsmål som berører Nyquists bruk av eget navn og informasjon fra sin biografi. Jeg undersøker hva som ligger i et begrep om intensjon samtidig som jeg ser på hvordan lesningen min problematiserer litteraturfagets premisser. Hensikten med å gjøre dette er å belyse fagets manglende evne til å gripe fatt i visse type tekster. I denne delen vil jeg også trekke store veksler på Niklas Luhmann. Slik håper jeg å tilegne meg en bredere forståelse av Nyquists estetiske utgangspunkt samtidig som jeg får diskutert dette inn i en faglig sammenheng.

1.3 Verket, utgavene og tidligere forskning

Giacomettis forunderlige reise finnes i to utgaver. Den ene utgaven er førsteutgaven fra 1988, den andre er et identisk opptrykk av romanen i samleutgaven *Arild Nyquist forteller* (2000). Det første kapittelet fra romanen er også trykket i *Så lenge det er ørret er det håp*, Arild (1997), under tittelen "Reisen påbegynnes" (1997:168-83).

Av vitenskapelige avhandlinger om Arild Nyquist foreligger det bare én, skrevet av Magne Lindholm (1983). Dette er en hovedoppgave skrevet ved Institutt for nordisk språk og litteratur ved UiO. Lindholm tar for seg å analysere barndomsskildringer hos Arild Nyquist,

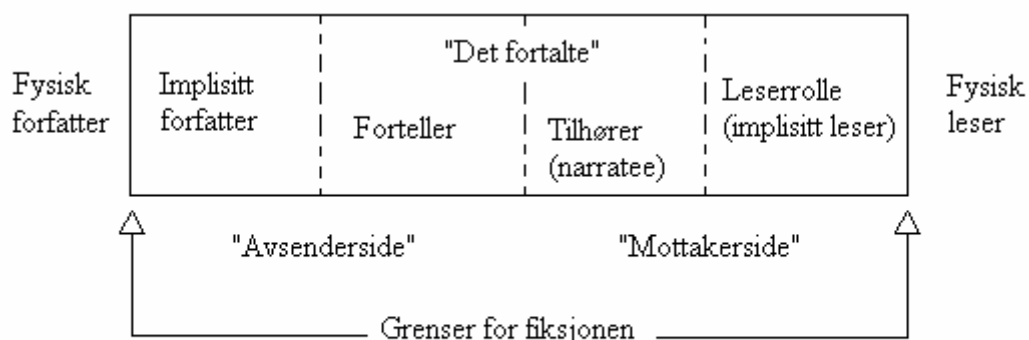
med hovedvekten på romanen *Ringer i et sommervann* fra 1963. I forhold til forfatterrollen er denne oppgaven interessant som et eksempel på en tydelig metodisk bortvisning av denne størrelsen. Lindholm kommenterer også dette metodiske grepet og skriver advarende:

Sammenblanding av for eksempel leserrolle og fysisk leser, eller av forteller og fysisk forfatter viser litteraturforskninga utallige eksempler på, og det fører til tvilsomme resultater. (1983:10)

Han påpeker videre hvordan grensene som er skissert opp, er et rent analytisk hjelpemiddel. Lindholm er tydelig klar over hvordan opplevelsen av litteratur ikke samsvarer med denne analytiske begrensningen når han skriver videre:

Enhver produksjon, lesning og tolkning av en tekst er avhengig av et intimt vekslespill mellom verkinterne og verkeksterne størrelser. Her teller både den fysiske forfatteren og den fysiske leserens kompetanse, forfatterens intensjon, leserens forventingshorisont, tidas tilgjengelige språkbruk osv. osv. Grensene jeg insisterer på her, er satt opp for ikke å drukne i dette innfløkte samspillet. (1983:10)

Tidlig lanserer også Lindholm en modell som skal forklare de ulike instansene som utgjør fiksjonen:



(Lindholm 1983:9)

Jeg gjengir modellen her fordi jeg mener den har dobbelt interesse. Den er for det første et tydelig eksempel på hvordan den vitenskaplige tilnærmingen til litteratur er nødt til å konstruere et objekt for deretter å kunne foreta en lesning. Arild Nyquist kan ikke regnes med i en analyse, selv ikke der hovedpersonen har samme navn. For det andre er avhandlingen interessant slik den inngår i et sosialt bakteppe for *Giacomettis forunderlige reise* i og med at den er publisert noen år før romanen. Avhandlingen og artikkelen inngår derfor på en eller annen måte i Nyquists selvforståelse. Om han noen gang leste avhandlingen, forblir spekulasjoner. Større sannsynlighet er det at han leste artikkelen Lindholm hadde på trykk i Vinduet året etter (Lindholm 1984); Nyquist var selv en aktiv publisist i Vinduet på denne

tiden. Spekulasjonene skal få ligge, men jeg synes likevel det er et poeng å påpeke en slik sammenheng, om ikke annet for å tegne opp et bilde av samtidens forståelse av forfatterrollen.

I artikkelen Lindholm hadde i *Vinduet*, er han like avgrenset i sin karakteristikk av den biografiske Arild Nyquist. Etter en kort karakteristikk av liv og levnet, for sikkerhets skyld satt i anførselstegn, skriver Lindholm: ”Så er vi ferdige med mannen, og går til verket” (1984:3). Litt senere i artikkelen peker Lindholm på en viktig dimensjon i Nyquists forfatterskap:

Alt han skriver er gjennomsyret av antiautoritær ideologi. Derfor skildrer han vankelmødige toere som ikke fikser tinga sine særlig bra. De mest brukte er ”Dikter Arild” (som ikke heter Nyquist!!!), og den mer praktisk anlagte Tom. (1984:7)

Her finner altså Lindholm det nødvendig å advare med tre utropstegn om at man ikke må forveksle dikter Arild med Arild Nyquist. Denne tydelige markeringen av skillet mellom verk og forfatter, blir nesten for påfallende. Da er det en langt mer ettergivende Magne Lindholm som skriver bidraget ”Evig svingende Arild” (Lindholm 2005) i minneskriftet *Arild Nyquist Multikunstneren*:

[...] når han selv dukket så ofte opp i tekstene for å hilse på leseren og si god dag, var det ikke bare fordi han var en hyggelig fyr, som han jo også var. Han satte seg selv på spill. Han tok en kalkulert risiko, og gikk inn i verket for å dele skjebne med det. (2005)

Her setter ikke Lindholm opp de klare skillelinjene lenger. Om det er tiden som har fått Lindholm til å slutte med å insistere på skillelinjene, eller om det var det akademiske fokuset som virket styrende på hans tidlige tekster, vites ikke. Lindholm tjener uansett som et godt eksempel på problemet jeg skisserte opp ovenfor.

Som Lindholm i sin hovedoppgave har også Elisabeth Wijsman fokus på Nyquists selvbiografiske side. Hun har i en artikkel (2002) undersøkt Mikhail Bakhtins begrep om *kronotopen* opp mot nyere nordiske selvbiografier. I denne undersøkelsen inngår en analyse av Nyquists roman *Barndom*, sammen med selvbiografier av Jan Myrdal, Lars Ardelius og Klaus Rifbjerg. Wijsman artikkel og Lindholms hovedoppgave er de eneste som har skrevet om Arild Nyquist i et akademisk ærend.

Jan Erik Vold hadde i en artikkelserie om poesi i *Morgenbladet* 2004 også et essay der han oppsummerer Nyquists poetiske karriere (Vold 2005). Her er det poesien som får hovedoppmerksomheten, men Vold hever likevel frem at Nyquist ”har skjerpet prosaens

rytme, gitt den ny flyt i et oppdatert Oslo-mål, med en naturlig røffhet [...]”(2005:151) Han skriver videre:

Den egne jeg-problematikken har Nyquist latt oppgå i et større imaginasjonens rom, der teksten kjemper mot samfunnets galskap, slektens familiekors, smaksdommerens sløvhet – og kanskje et fnugg av personlig eskapisme. (Vold 2005:151)

Artikkelen stod også som etterord til Nyquists *Samlede dikt* (Nyquist 2005). En annen som også har summert opp Nyquist som poet, er Ivar Havnevik med artikkelen ”Arild Nyquist – lyrikeren” (Havnevik 2005), som er et bearbeidet foredrag.

Bare ett sted finnes en omtale av *Giacomettis forunderlige reise*. Dette er i Øystein Rottens artikkel ”Arild Nyquist – ”naiv” sosialsurrealist” fra *Norges litteraturhistorie* (Rottem 1997). Jeg siterer det som står om romanen i sin helhet:

I flere av Nyquists senere bøker kan man også merke et behov for å gjøre opp status over liv og diktning uten at dikteren av den grunn gir slipp på sin grunnleggende skrivemåte og livsholdning. Minst tydelig er det i den temmelig svake *Giacomettis forunderlige reise* (1988) der den burleske fantasien og de surrealistiske grepene er i ferd med å gå på tomgang. (1997:494-5)

En slik karakteristikk mener jeg baserer seg på et ensidig fokus på Nyquists forfatterskap. Tidligere i kapittelet har han karakterisert forfatterskapet som ”både underfundig og burlesk, intellektuell og folkelig, spydig og (selv)ironisk”(1997:484) og med utsagn som: ”Mer enn noe annet er det den tøylesløse fantasien som *bærer* forfatterskapet”(1997:487 Rottens utheving). *Giacomettis forunderlige reise* er ikke en roman som kan måle seg med de tidligere bøkene når det gjelder fantasirikdom, men det er en langt mer alvorlig roman som omhandler kunstens status på en måte som gjør det mulig å avlese dens estetiske refleksjoner som igjen kan belyse forfatterskapet. En annen side ved Rottens utsagn, kan jeg også knytte til mitt eget utgangspunkt. Da jeg leste Nyquists roman for første gang, ble jeg begeistret over andre ting enn jeg nå, mange år senere plukket opp igjen boken. Jeg tror forklaringen ligger i at den litterære kompetansen jeg har i dag, er overveldende i forhold til den gangen. Samtidig er det jeg i dag forbinder med litteratur, langt på vei styrt av fagets grenser. Jeg har derfor undret meg over om det er noe her, noe i denne forståelsen av litteratur som kan knyttes til tekster som kan leses lenge, om og om igjen, at her ligger også steget vekk fra en type litteratur som jeg satt pris på før. I dag finner jeg for eksempel noen passasjer i *Giacomettis forunderlige reise* veldig enkle og for lette for en analytisk tilnærming, mens jeg tidligere var mer ukritisk til disse partiene. Jeg kan derfor godt forstå hva Rottem mener når han bedømmer boka som svak, samtidig tror jeg også at jeg kan forstå *hvorfor* Rottem ender opp i denne konklusjonen,

og knytter det til den utdannelsen han selv hadde³ og som jeg nå også har. Det er dermed her oppgaven min ligger, i et ønske om å forstå dette skillet, og samtidig spørre om dette bare har med kvalitet å gjøre eller om det er andre ting som styrer. Det er i alle fall ikke tvil om at Rottem er riktig skolert. Også Rottem er på plass for å advare lesere mot å misforstå Nyquists bruk av forfatternavn i tekstene sine, når han skriver:

[...] fortelleren "Arild" er ikke en "virkelig" person; han er en *tekstinstans* som på samme tid garanterer den naivistiske holdningen og har den som sin forutsetning. (Rottem 1997:486)

Spørsmålet som imidlertid melder seg når jeg leser dette, er i hvilken grad en tekstinstans kan garantere en naivistisk holdning uten å referere til forfatteren. Det er problematisk å bruke et begrep som "naiv" uten å indirekte referere til en forfatterinstans. Den "naivistiske holdningen" kan bare avleses som noe som framstår i teksten, på bakgrunn av et bakenforliggende normsystem. Forestillingen om det naive har ingen mening om ikke det avleses i forhold til noe som stikker langt dypere. For Rottem blir det derfor avgjørende at når Arild bruker av sitt eget navn, gjør han det fordi det er et grep som signaliserer en naiv holdning. Slik kan navnet Arild byttes ut med et hvilket som helst annet navn i forhold til teksten, fordi det bare er en overfladisk tekstinstans.

Det som ellers er skrevet om Arild Nyquist begrenser seg til bokanmeldelser. Denne vage interessen for Nyquists forfatterskap i litteraturvitenskapen, er ikke noe som forundrer meg, men tvert imot er noe jeg mener samsvarer med min egen opplevelse. En opplevelse jeg gjennom denne oppgaven søker å sette ord på. Det følgende er derfor en overveiende teoretisk diskusjon, samtidig som analysen av romanen utgjør brorparten av oppgaven.

³ Hovedfag i nordisk ved UiO fra 1976.

2. Litteraturvitenskaplige begrep om forfatteren

2.1 Metafiksjon

Det som gjør *Giacomettis forunderlige reise* til et egnet utgangspunkt for å undersøke forfatterbegrepet, er den stadige inntreden av hovedpersonen Toms bestefar. Han blir også presentert som forfatteren av romanen. Tom har stadige samtaler med bestefaren gjennom romanen, og bestefaren legger ut i lange monologer om kunst. Bestefarens rolle i teksten, samt de refleksjonene han gjør seg, vil være med på å lokalisere et forfatterbegrep. En slik inntreden i teksten kjennetegner tekster som er vanlige å karakterisere som metafiksjon. At Toms bestefar også er forfatteren av romanen, samtidig som han gjentatte ganger diskuterer romanens tilblivelse, er elementer som igjen setter spørsmålstegn ved romanen som fiksjon. En kort redegjørelse for metafiksjon er derfor på sin plass.

Patricia Waugh definerer metafiksjon som:

[...] fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. (Waugh 1984:2)

Tekstene vender ved hjelp av ulike strategier fokuset mot sin egen tilblivningsprosess. Det er et poeng for Waugh at de metafiksjonelle romanene gjerne blir konstruert på bakgrunn av en opposisjon mellom fiksjonens illusjon på den ene siden, og en blottlegging av denne illusjonen på den andre. For å skape slike strategier har nødvendigvis metafiksjonell litteratur en sterk selvbevissthet. Waugh peker også på at metafiksjonen ikke impliserer en avvisning av realistiske konvensjoner:

Metafiction explicitly lays bare the conventions of realism; it does not ignore or abandon them. Very often realistic conventions supply the 'control' in metafictional texts, the norm or background against which the experimental strategies can foreground themselves. (1984:18)

Waugh mener også at metafiksjonell litteratur ikke bare avdekker fiksjonens betingelser, men samtidig forteller noe om konstruksjonen av virkeligheten.

Som samlebetegnelse er metafiksjon plassert i norske litteraturhistorier til 80-tallet. Verk som nevnes er gjerne Kjartan Fløgstad's *Det 7. klima*. *Salim Mahmood i Media Thule* fra 1986 og Jan Kjærstad's *Homo Falsus, eller det perfekte mord* fra 1984. Innslagene av

metafiksjon kom også som impulser utenfra. Italo Calvins roman *Se una notte d'inverno un viaggiatore* fra 1979, ble oversatt til norsk i 1985 med tittelen *Hvis en reisende en vinternatt*. Man kan se at Nyquists roman er trygt plassert i 80-tallets litterære landskap.

Som Hans H. Skei peker på i boken *På litterære lekeplasser* (1995) har begrepet om metafiksjon et nordamerikansk opphav. Det blir både klassifisert som en undersjanger til amerikansk fiksjonsdiktning, samtidig som de viktigste teoretiske bidragene er amerikanske. Også Skei benytter seg av hovedsakelige amerikanske eksempler i sin bok, men søker mot slutten av boken å overføre begrepet til det litterære landskapet i Norge. Metafiksjon blir også knyttet opp til beskrivelser av "det postmoderne". Også innenfor litteraturfaget var interessen for disse tekstene stor, men i senere tid har et slikt fokus dabbet av. Hvorvidt man kan anvende begrepet metafiksjon om vidt forskjellige tekster er også et spørsmål om hvor hensiktsmessig det er; som analytisk begrep er det ikke like sikkert at det er fruktbart. Skei lister opp tre kriterier for at begrepet skal kunne være produktivt. For det første bør begrepet kunne begrenses til et sted ved at det knyttes til en nasjonallitteratur. For det andre bør begrepet kunne gjøre rede for en plassering i tid enten i en historisk sammenheng eller i forhold til romantradisjonen. For det tredje bør begrepet ha et teoretisk fundament. Her mener Skei at metafiksjon bør kunne defineres "i forhold til sentrale litteraturvitenskaplige begreper" (1995:16). Her nevner han begreper som *litteraritet*, *referensialitet*, *parodi* og *leserens rolle*. Et annet problem med begrepet metafiksjon, er hvorvidt det skal kategoriseres som en merkelapp på "postmoderne" litteratur, eller om metafiksjon er konstituerende for hele romantradisjonen. Skei benytter seg av Patricia Waugh's bok og plasserer henne på den "postmoderne" siden. For å innreflektere hvordan metafiksjon kan sies å være et kjennemerke ved romantradisjonen, refererer han til Linda Hutcheon. Hun lanserer begrepene *produktmimesis* og *prosessmimesis*. For skape en presis merkelapp innsnevrer Skei begrepet til å gjelde tekster der metakommentarene er klare og får en forgrunnsfunksjon. Det er med andre ord viktig at tekstens metanivå, dvs. måten den bruker en annen tekst, struktur eller kommenterer seg selv "låner mening og blir en del av den nye teksten" (Skei 1995:176).

Det interessante i denne avhandlingen er ikke hvorvidt Nyquists roman skal defineres i forhold til et begrep om metafiksjon. Det er det sistnevnte momentet som peker seg ut i denne undersøkelsen. Når Skei peker på hvordan det er et viktig moment for at verket skal få betegnelsen metafiksjon – at verket låner mening av bruken av elementene som er eksterne for fiksjonen – er dette et spørsmål som også angår forfatterens rolle. Å bestemme en forfatters betydning for verket er et spørsmål som vurderer i hvilken grad en ekstern instans

blir betydningsbærende for verket⁴. Spørsmålet mitt er i hvilken grad Arild Nyquist låner mening til verket og virker styrende for de ulike litterære uttrykkene. Jeg skisserte innledningsvis opp en problematikk knyttet til opplevelsen av Arild Nyquists opptredener, som jeg gjerne vil dvele litt ved.

I antologien *Close Listening. Poetry and the Performed Word* (Bernstein 1998), ønsker Charles Bernstein i det innledende essayet med samme navn, å framheve sammenhengen mellom poesiframføringer og scenekunst. Her skriver han at fraværet av et seriøst studium av poesiopplesninger "har bidratt til å tilsløre den modernistiske poesis tradisjonens betydning for etterkrigstidens performance-kunst"(2003:2). Et av hovedpoengene til Bernstein er at når man betrakter de ulike framførelsene av diktet, om det dreier seg om trykte versjoner eller ulike opplesninger, kan man ikke trekke fram en versjon som mer opprinnelig enn de andre:

Å snakke om diktet i framføring innebærer altså å forkaste forestillingen om diktet som et uforanderlig, stabilt, avgrenset lingvistisk objekt; det innebærer å nekte diktet dets selvnærvær og dets helhet. Så mens framføringen framhever diktets og utøverens materielle nærvær, fornektet den samtidig diktets helhetlige nærvær, altså dets metafysiske enhet. (Bernstein 2003:6)

Bernstein kaller i stedet de ulike presentasjonene av dikt for *konkretiseringer*. Gjennom å plassere diktene på en scene der alt kunne hende, skapte Arild Nyquist derfor en ny helhet der han selv spilte en avgjørende rolle. Opplevelsen av Nyquists framføringer var knyttet til en konkretisering som jeg ikke kan gjenskape ved lesning. At Bernstein peker på hvordan de ulike konkretiseringene fornektet diktets metafysiske enhet, er spesielt interessant for den faglige tilnærmingen til litteratur. Litteraturvitenskapen må sies å være en vitenskap som er tuftet på lesning som den primære handlingen. Måten forfattere kan skape et spill med tekstene, eller låner mening fra den aktuelle framføringssituasjonen er en forstyrrende tanke for en vitenskap som trenger et stabilt studieobjekt. Man kan derfor godt forstå den metodiske bortvisningen av forfatteren i litteraturfaget, men samtidig er det viktig å peke på at dette metodiske grepet også er med på å begrense fagets evne til å nærme seg litteraturen som fenomen. Dette er også noe som kan problematisere et begrep som metafiksjon. I hvilken grad

⁴ I *Litteraturvitenskapelig leksikon* står det: "Enhver teori om forfatteren som meningsformidlende instans må [...] vurdere i hvilken grad ulike betingelser virker styrende på det dikteriske uttrykket (f.eks. språklige, litteraturhistoriske, sosialhistoriske, materielle, politiske, psykologiske og kognitive). Spørsmålet blir da i hvilken grad forfatteren må innordne seg gitte betingelser, særlig samfunnsmessige og litterære normer, og i hvilken grad han kan utfordre disse. I hvilken grad skal forfatteren forstås som en unik og kontrollerende bevissthet, og i hvilken grad er han et instrument for utenforliggende krefter?" (Lothe, Refsum og Solberg 1999:79)

kan elementene som låner verket mening begrense seg til de elementene som kalles metafiksjonelle? Spørsmålet er om ikke en slik avgrensning er betinget av litteraturvitenskapens metodiske valg.

2.2 *Dobbeltkontrakten*

En følelse av en manglende sammenheng mellom opplevelsen av litteratur og den analytiske tilnærmingen til fenomenet, er også utgangspunktet for Poul Behrendt. Han har behandlet fenomener der forfattere nettopp i sosiale sammenhenger klarer å sette spørsmålstegn ved verkets status. I *Dobbeltkontrakten* (Behrendt 2006) undersøkt han en rekke fenomen som har vist seg i nyere dansk litteratur der forfatterne bevisst lager et spill med sannhetsgehalten i sine bøker. Behrendt sier på bakgrunn av dette at den empiriske forfatteren ikke lenger kan ignoreres i litteraturanalyser. Han går polemisk ut mot tidligere litteraturvitenskaplig praksis og vil vise hvordan denne har feilet. Boken blir dermed et oppgjør med de viktigste teoretikere innenfor litteraturfaget de siste tiårene. Interessant for meg i denne sammenhengen er hvordan han kritiserer utestengningen av forfatteren. Jeg skal komme tilbake til hvordan han leser Roland Barthes' essay "La mort de l'auteur" fra 1968, men først etter en redegjørelse for Behrendts to viktigste begreper: "dobbeltkontrakten" og "førstegangslæseren".

Det første eksempelet Behrendt bruker er Peter Høegs lansering av boken *De måske egnede*, høsten 1993. Romanen skildrer den dramatiske oppveksten til hovedpersonen Peter Høeg. Boken forteller om hans institusjonskarriere, om hvordan han var blitt misbrukt og til sist at han var blitt adoptert av sine nåværende foreldre. Peter Høeg hadde først i to måneder hevdet at alt som stod i boken var sant. Når Poul Borum anmeldte boken på utgivelsesdagen, skrev han:

Den rummer så voldsom en anklage mod en række let genkendelige pædagoger og behandlere for at have ødelagt hans eget og andres liv, inden de blev femten, at det burde få konsekvenser, selv om de begivenheder, der skildres, ligger over tyve år tilbage i tiden. (Borum sitert i Behrendt 2006:10)

Senere, under et intervju på en bokmesse, røpet Peter Høeg at han ikke var adoptert og at det som stod i boken ikke var selvopplevd. Fra nå av skulle tilsynelatende forfatteren og fortelleren (hovedpersonen) skille lag. Men det er her Behrendt setter støtet inn og hevder at man likevel ikke kan skille de to størrelsene. En del av *De måske egnede* var ikke

selvopplevd, men andre deler var det, spesielt peker Behrendt på at det som foregår på Biehls Privatskole var tatt fra forfatterens biografi. Behrendt skriver så:

Det var ikke én Peter Høeg i virkeligheten og en anden 'Peter Høeg' i fiktionen. Det var to gange samme Høeg på én og samme gang – i samme bog [...] (2006:17-8)

Det er denne figuren Behrendt reflekterer omkring, og som han formulerer flere ganger som "det er mig, og det er ikke mig" (2006:23), eller han siterer et av sine andre studieobjekt, Thorkild Hansen: "Dette er den endelige sandhed om mig: Jeg lyver." (Hansen i Behrendt 2006:23). Den siste formuleringen ligner på Epimenides' paradoks, filosofen fra Kreta som hevdet at alle fra Kreta ljuger.

Dobbelkontrakten skal begrepsfeste denne figuren. Behrendt sier at det tradisjonelt har vært to kontrakter mellom forfatteren og leseren, en som sier at "alt, hvad der står i de følgende sider, er sandt" (2006:19), en kontraktsinngåelse som har tilhørt sakprosaens områder, og en som sier det motsatte at "alt i denne bog er digt" (2006:19). Denne kontrakten har tilhørt fiksjonen. Mellom disse to framstår dobbelkontrakten som en tvetydig kontrakt der det ikke kan endelig avgjøres hva som er sant eller ikke. Dobbelkontrakten kommer i stand ved at en av de tradisjonelle kontraktene inngås, og så etter en tid, viser det seg at nederst på kontrakten stod det noe med liten skrift. To momenter er avgjørende for Behrendt for at det skal være en dobbelkontrakt. For det første skal det som står med liten skrift være intendert; feiltakelsen skal være planlagt fra forfatterens side. Av dette følger det andre, at det må være en tidsforskyvning; det må gå en viss tid mellom første kontraktsinngåelse og avsløringen. Etter avsløringen er det likevel ikke slik at kontrakten blir opphevet:

Dobbelkontraktens sted er den kalkulerede misforståelsens sted. Det er dobbelkontraktens ironi, som hverken forfatter eller læser undgår snart at være objekt, snart at være subjekt for, at den ene kontrakt ikke dementerer, men betinger den anden, skønt de for en logisk betragtning er kontradiktoriske. (2000:26)

Som det følger av begrepet om dobbelkontrakten, kan det bare brukes hvis verket settes i forbindelse med omstendighetene rundt utgivelse, lansering og mottakelse. Behrendt lanserer derfor også begrepet om "førstegangsleseren":

[O]verfladelæsningen er en uomgængelig forudsætning for håndtering af dobbelkontrakten som et forløb over tid. Fordi det er de overbevisninger om virkelighedsforhold, kronologi og handlingsmotiveringer, som denne læsning rejser, der er redskab for en retrospektiv forståelse og revision af læserforudsætninger. Uden sans og hukommelse for førstegangslæsningen vil læseren efterfølgende være fortabt i en faktionslignende karrusel. (2006:26-7)

Førstegangsleseren leser boken ut fra forutsetningene om at dette er sant; teksten er forfatterens autentiske historie. Når så forfatteren går ut og sier at teksten ikke er sann likevel, får førstegangsleseren et slag i fjeset; hun hadde misforstått. Men ved å holde fast på stadiet før misforståelsen blir avdekket, kan Behrendt tydeligere forstå hvilket spill som blir satt i gang. Det er slik han kan avdekke den ironiske figuren:

Også i ironi er det knyttet en tidsforskydning – fra det øyeblikk, hvor den er meddelt, til det øyeblikk, hvor den er erkendt. Og fra det øyeblikk, hvor dobbeltkontrakts mulighet eller realitet indses, rammes læseren uvilkaarlig av ironi – eller av indignation; afhængig af, om han lader sig overtale eller ej til at anse den stipulerede afsløring af bedraget for en del af værkimmanensen eller altså forfatterhensigten. (2006:351)

At dobbeltkontrakten skal finne sted, er altså ikke bare avhengig av forfatterens spill, men krever også en aktiv leser. Slik kan også Behrendt hevde at dobbeltkontrakten går ut over de rene litterære vannskillene:

Dobbeltkontrakten er ikke en litterær, men en æstetisk nydannelse, fordi den inkluderer læseren i like så høy grad som forfatteren. (Behrendt 2006:30)

En slik estetisk nydannelse mener Behrendt må få store konsekvenser for litteraturfaget. Behrendt viser hvordan det i litteraturforskningen har oppstått en gråsoner som følge av vitenskapliggjøringen av litterære tekster. Fra å forstå teksten som en kommunikativ handling mellom forfatter og leser, har litteraturforskningen trukket teksten bort fra forfatteren. Han mener Wimsatt & Beardsley er de siste som var klar over et slikt utgangspunkt og viser hvordan disse står i en vippeposisjon. Ennå var disse klar over tekstens utgangspunkt, men Behrendt hevder at det faktumet at diktet er en handling senere ble glemt. Forfatteren ble fjernet og dette fikk konsekvenser:

Med afskaffelsen af afsenderpositionen som grænse og realitetsprincip var muligheden for at operere med begrebet misforståelse i læserens forhold til forfatteren principielt afskaffet. I stedet for misforståelse indtrådte den utilstrækkelige forståelse hos empiriske læsere i omgang med den regelsæt for læsning, der blev indført sammen med det ny fortolkningsfællesskab. (Behrendt 2006:168-9)

Her oppstår gråsonen som gjør det vanskelig for litteraturfaget å begripe det som skjer i og med dobbeltkontrakten. Dobbeltkontrakten innebefatter en aktiv forfatter (og leser), og derfor innebærer den også en overskridelse av verket forstått som autonomt. Han mener dette må ha følger for den vitenskaplige behandlingen av tekster:

Når dobbeltkontrakten anerkendes som æstetisk nydannelse, dvs. som produktions- så vel som receptioinsmåde, vil det grundlæggende ændre det æstetiske objekt, for så vidt som en fremtidig førstegangslæsning risikerer på forhånd at være reflekteret. Og det vil samtidig gennembryde grænserne for internt og eksternt, implicit og empirisk, og stille nye krav til fiktions- og virkelighedsforståelse inden for de humane videnskaber. (2006:352)

Han bruker også ord som ”et systemskifte”(2006:23) for å beskrive hvor dramatisk denne endringen av litteraturforståelsen er. Det blir således tydelig hvor polemisk utgangspunkt Behrendt har.

Denne teksten utgjør ikke bare et av de seneste og mest oppdaterte bidragene til en diskusjon omkring forfatteren. Behrendts betingelser for å snakke om en dobbeltkontrakt – spørsmålet om teksten er sann eller ikke – blir også tematisk behandlet i Arild Nyquists roman. Jeg vil sitere et parti fra *Giacomettis forunderlige reise* der hovedpersonens bestefar snakker. Han er som nevnt også forfatter av romanen som er i ferd med å utspille seg. Han reflekterer her over møtene med sine lesere:

Man har lest den forrige boken min og spør meg: ”Men er det sant?” Hvis det står i boken er det sant, sier jeg – hvis ikke ville jeg utelatt det eller skrevet noe annet. ”Jeg mener: - hendte det i virkeligheten at du ble slått tjuesju ganger med ridepisk?” Hvis det står i boken at jeg ble slått tjuesju ganger med ridepisk er det selvsagt sant. Og der står det – på side hundreogfem – jeg ser det jo med mine egne øyne, altså er det sant. Leseren tror imidlertid ikke hva han leser. Eller han står med et bein i hver virkelighet og vil ha meg til å fornekte dem begge – lage en slags majones av to motstridende elementer – sansynliggjøre noe som ligger utenfor bokens hensikt og ramme. Jeg ser på ham og svarer ikke. Og hva skulle jeg egentlig si for ikke å forråde dem begge? (Nyquist 1988:258-9)

Jeg skal komme tilbake til de ulike virkelighetene i analysen i neste kapittel, men vil her peke på hvordan Behrendts perspektiver kan leses opp mot tanker som lanseres i romanen. Slik sett kan Behrendt fra romanens perspektiv illustreres som en som står med et bein i hver virkelighet. Behrendts begrep om dobbeltkontrakten er således en slik majones som kanskje ikke angår litteraturen i det hele tatt, i alle fall ikke fra denne romanens estetiske utgangspunkt. Med disse ulike ståstedene kan jeg derfor tegne opp noen streker som jeg mener vil skape noen interessante skjæringspunkt. Behrendts analyse av forfatterens iscenesettelse av sin egen rolle, er også interessant med tanke på Arild Nyquists forfatterskap generelt og måten han iscenesatt sitt eget liv gjennom litteraturen. Et relevant spørsmål i forlengelsen av Behrendts analyser er derfor hvilken plass den virkelige Arild Nyquist har i sitt forfatterskap. Han skrev ikke under på dobbeltkontrakter i Behrendts forstand og blir

følgelig ikke fanget opp av samme paradoksale figur som Behrendt analyserer, likevel tematiserer Behrendt noe som kan kaste lys over spenninger i Nyquists forfatterskap. I forlengelse av Nyquists roman og bruken av sitt eget navn gjennom forfatterskapet oppstår det kanskje en annen måte å forstå forfatteren på, som derfor kunne være interessant å lese opp mot Behrents teori.

2.3 Forfatterens liv og død

For å tydeliggjøre hvordan Behrendt gjeninnfører forfatteren som reel størrelse for verket, vil jeg gå nærmere inn på hvordan han avviser Roland Barthes' "avlivning" av forfatteren i 1968. Behrendt mener at Barthes' essay om forfatteres død bare er ett tilfelle i en lang rekke av bortvisninger av forfatteren. Han hevder at forfatteren har blitt annonsert død i hvert fall tre ganger før dette. Første gang med Søren Kierkegaard i 1846, andre gang med Wimsatt og Beardsleys "intensjonelle feilslutning" fra 1946 og tredje gang med Wayne C. Booths begrep "implisitt forfatter" i 1961. For å avvise ideen om en død forfatter, hefter Behrendt seg ved eksempelet Roland Barthes bruker.

I essayet tar Barthes utgangspunkt i en setning fra Balzacs novelle "Sarassine". Barthes viser hvordan man ikke kan fastslå hvem som taler i teksten; han klarer ikke å adressere til noen instans verken i teksten eller utenfor. Slik peker han på umuligheten ved å finne denne instansen, og knytter det til skriften som "destruksjon av enhver stemme"(1994:49). Hans hovedpåstand er at så snart en hendelse er fortalt, så mister stemmen sin opprinnelse. Fortellingen behandles videre av skriften. Mangelen på denne opprinnelsen gjør at forfatteren trer inn i sin egen død. Barthes hevder at skriften ikke lenger kan leses som en forfatters påstander eller konstateringer, men at skriften isteden refererer til den akten den selv ytrer seg gjennom. Med andre ord legger Barthes vekt på at skriften er performativ i den forstand at den skaper snarere enn refererer til et saksforhold. Den videre konklusjonen til Barthes er at siden forfatteren ikke lenger kan regnes som en autoritativ instans, er det leseren som er den samlende og endelige instansen for teksten, og dette er Barthes' hovedfokus. Ved å velge en annen strategi for å betrakte avsenderrollen, frigir han tekstens potensial for en leserstørrelse. Essayet munner derfor ut i det velkjente slagordet: "Leserens fødsel må betales med forfatterens død"(1994:54). Slik slagordet antar en bastant tone, er også essayet et sterkt polemisk skrift som protesterer mot en rådende fransk tradisjon der forfatteren ble gitt stor autoritet i litterære analyser.

Poul Behrendt legger vekt på det faktum at linjene fra Balzac er et karakterportrett av en kastrat forkledd som kvinne. Det faktumet at personen for det første er en kastrat og deretter er forkledd som kvinne, gjør figuren til en sosial konstruksjon i dobbel forstand. Dette mener han at Barthes har glemt å innreflektere. Hadde spørsmålet vært stilt til et utsagn av en kvinne, hadde det ikke vært noen vits å spørre om hvem som snakker. Behrendt peker med andre ord på at når tekstens interne konstellasjoner står mot hverandre på denne måten, opphever det ikke en forfatter, men tvert om viser det en forfatter som klarer å forholde seg taus. Det avgjørende for Behrendt er ikke hvem som snakker, men hvem som ikke snakker:

[Forfatteren] siger intet, han tilkendegiver sig kun indirekte, tavst, ved konstellationen mellem den citerede ytring og dens genstand, der som komponenter i samme situation ironisk ophæver hinanden”(2006:85)

Behrendt mener at der Barthes hevder at forfatteren er død, er nettopp stedet der forfatteren får liv. Når Behrendt avfeier Barthes' essay på denne måten, virker det likevel på meg som tendensiøst hastverksarbeid. Selv om Barthes' utgangspunkt er å frigi en leserstørrelse i forhold til teksten, finnes den en nyanse i forfatterbegrepet til Barthes som det ikke virker som Poul Behrendt er vår for. De nyansene Barthes gir forståelsen av hva en forfatter er, er nok mest utydelig i dette essayet som også munner ut i en bastant parole, men ved et blikk på Barthes øvrige forfatterskap mener jeg å finne dette tydeligere. Jeg vil derfor kort gjøre rede for Barthes' ulike forfatterbegrep.

Allerede fra sin første bok *Le Degré zéro de l'écriture* fra 1953 (1996) var Barthes opptatt av forfatternes strategier i et ideologisk spenningsfelt. Her dreide det seg om å bestemme skrivemåtene som en syntese mellom språket som sosial, ideologisk størrelse på den ene siden og på den andre siden stilen som det individuelle og private. Senere i forfatterskapet har Barthes gjort ulike nedslag med fokus på forfatterens rolle og praksis, og slik har han nyansert forfatterbegrepet. Et av problemene med å forstå Roland Barthes ligger kanskje i oversettelse av hans to begreper *auteur* og *écrivain*; begge må på norsk (og dansk) oversettes med "forfatter". Barthes har arbeidet med disse begrepene flere steder, blant annet i essayet "Ecrivain et écrivains"(2004)⁵ hvor han gir en positiv omtale av forfatteren i betydningen *écrivain*. Forfatteren er språkbrukeren som setter litteraturen som mål; samfunnet for ham blir det medium han kan bruke for å oppnå dette målet. Skribenten på sin side bruker språket som et redskap for å formidle en allerede bestemt oppfatning. Et annet eksempel

⁵ Som på dansk nettopp får oversettelsen "Forfattere og skribenter". Det må sies at det i de siste årene innen litteraturvitenskapen har oppstått et nytt begrep – skriveren – som kan få en posisjon mellom forfatter og skribent. Se for eksempel Erling Aadland. 2000. *Fortelleren og skriveren. En teoretisk og terminologisk avklaring*.

finner jeg i en oversikt over den retoriske tradisjonen (Barthes 1998), hvor Barthes lister opp de ulike typer skrivere i middelalderen:

1. *scriptoren* som kort og godt kopierer; 2. *compilatoren* som gjør tilføyelser til det han kopierer, men aldri noe som stammer fra ham selv; 3. *commentatoren* som selv trenger seg inn i teksten, men bare for å gjøre den forståelig; og til slutt 4. *auctoren*, som fremlegger sine egne ideer, men som alltid baserer seg på andre autoriteter. (1998:26)

Deretter forsøker han å se på vår tids forfatter gjennom middelalderens briller. Han peker dermed på forfatterens to funksjoner. Det ene er å være *formidler* av kilden til autoritet, det andre er å være en *kombinator* som bryter i stykker gamle verk og setter de sammen igjen. Han skriver at vårt ord for ”kreativitet” ville blitt erstattet med ”strukturering”. Her mener jeg å kjenne igjen de to motsetningene fra ”La mort de l’auteur”. På den ene siden kan en forfatter være en autoritær kilde som tilfører verket den siste mening. På den andre siden er forfatteren en leser, en samler av skrivemåter.

Av Barthes’ essay som handler om forfatterrollen, er det særlig ett som jeg ønsker å trekke fram. I forelesningen ”Longtemps je me suis couché de bonne heure.”(1985) holdt ved Collège de France i 1978, viser Barthes en ganske annen holdning til forfatteren enn man gjerne forbinder ham med. Tittelen siterer første setningen av Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu*. Barthes erklærer videre at han identifiserer seg med den personen som har skrevet dette, og presiserer at denne identifikasjonen er ”en forveksling af praksis, ikke af værdi”(1985:43). Barthes mener at identifisering er kunstens viktigste drivfjær, men til forskjell fra den vanlige identifikasjonen, mellom leser og hovedperson, så mener han at den som selv ønsker å skrive, identifiserer seg med forfatteren som har fått det til. Marcel Prousts verk er ikke tilfeldig valgt for å snakke om denne identifikasjonen, siden denne romanen også drives fram av Marcells skrivebegjær.

I foredraget skiller han ut to sider ved forfatteren Marcel Proust, som han kaller *marcellisme* og *proustisme*. Mens Proust er knyttet til ”det borgerlige navn der er katalogisert i Litteraturhistorierne”(1985:54), er Marcel navnet som han knyttet til en måte å tilegne seg verket på, ikke som et moment i verdenshistorien, men som:

det lidenskabelige udtryk for et absolut personlig subjekt der ustanselig vender tilbage til sit eget liv, ikke som til et *curriculum vitae* men som til et stjernebrud af omstændigheder og figurer. (1985:54)

Gjennom å identifisere forfatteren på denne måten, gjenkjenner han også en sjanger som verken kan sies å være essay eller roman, men en tredje sjanger. Han leser med andre ord en

ny litterær logikk ut av Prousts verk som er knyttet til en side ved forfatteren, og som videre er knyttet til Barthes' personlige identifisering med denne størrelsen. Det kan virke motstridende at dette skrives av samme person som skrev essayet om forfatterens død. Jeg mener derimot at dette synspunktet baserer seg på en unøyaktig lesning av essayet, slik jeg mener Poul Behrendt foretar.

Behrendt knytter forfatterens død opp mot Wimsatt og Beardsleys "intensjonelle feilslutning". Barthes derimot understreker i "La mort de l'auteur" at forfatterens død ikke kan sammenlignes med nykritikkens intensjonelle feilslutning. Han mener at dette begrepet ikke har gjort annet enn å bekrefte det han kaller "Forfatterens imperium" (1994:50). Når han omtaler nykritikkens syn på forfatterens domene som Forfatterens imperium, har dette sammenheng med hvordan han vil avvise forfatteren som en autoritær sisteinstans. Forfatteren er for Barthes ikke lenger en gyldig instans, og det er her han innfører leseren. Men som jeg viste ovenfor er leseren for Barthes nært knyttet til forfatteren, gjennom en identifikasjon i praksis. Et annet poeng for Barthes er også at leseren ikke er en personlig leser, men "et menneske uten historie, uten biografi, uten psykologi" (1994:53). Leserens er bare en *noen* som samler de ulike skrivemåtene. Derfor kan man sammenstille forfatterens performative handling - "jeg skriver" - med et leserens "jeg leser".

Idehistorikeren Michel Foucault har i essayet "Qu'est-ce qu'un auteur?" (Foucault 1986), kommet med en kritikk av Barthes' begrep om *écriture*. Foucault essay var opprinnelig et foredrag skrevet for *Société Française de philosophie* i 1969 (året etter "La mort de l'auteur"). I essayet diskuterer han hvilke betydninger forfatternavnet har i ulike diskurser, dvs. hvilken funksjon det har å bruke et forfatternavn i en tekst. Foucault diskuterer sin egen bruk av forfatternavn i boka *Les Mots et les choses* fra 1966, og peker på hvordan han ikke nøye nok tenkte gjennom og presiserte dette. Mot slutten av essayet skisserer han derfor opp ulike funksjonsområder som forfatternavnet har, og som er knyttet til i hvilken grad de kan sies å øve makt på en diskurs. Kritikken av *écriture* utgjør således en liten passasje av essayet, men er interessant for meg i denne sammenhengen. Foucault kritiserer begrepet for ikke å være en erstatning for *auteur*, men at det heller er å betrakte som en forflytning av forfatterstørrelsen. Foucault stiller tre retoriske spørsmål til teksten, og i disse spørsmålene finner vi kjernen i hans kritikk.

Det første spørsmålet lyder:

In granting a primordial status to writing, do we not, in effect, simply reinscribe in transcendental terms the theological affirmation of its sacred origin or a critical belief in its creative nature? (1986:141)

Her peker Foucault på hvordan *écriture*-begrepet forlenger den tidligere praksisen med å tilkjennegi forfatteren en fortsatt rolle som opphav. *Écriture* er derfor ikke en avvisning av den kreative avsenderens rolle. Foucault går videre og nevner problemet med å si at skrivingen er gjort mulig av en glemsom, skrivende hånd som samler skrivemåter, at skrivingen kun relaterer seg til det performative ved skriften. Foucault spør:

[...] is this not to reintroduce in transcendental terms the religious principle of hidden meanings (which require interpretation) and the critical assumption of implicit significations, silent purposes, and obscure contents (which gave rise to commentary)? (1986:141)

Slik peker Foucault på hvordan ideen om en skrift som bare forholder seg til sin egen skriving, er en idé som forutsetter at skrivingen bærer med seg sin egen, skjulte mening som må utlegges og fortolkes. *Écriture* er således heller ikke en avvisning av at man kan fortolke tekstene med henblikk på en avsender. Det siste spørsmålet Foucault stiller, kommer i forlengelse av de to første, og finner et problem med forståelsen av skrift som et fravær:

[...] is not the conception of writing as absence a transposition into transcendental terms of the religious belief in a fixed and continuous tradition or the aesthetic principle that proclaims the survival of the work as a kind of enigmatic supplement of the author beyond his own death? (1986:141)

Slik viser Foucault at *écriture*-begrepet heller ikke er en avvisning av en idé om verket som overlever forfatteren, men snarere en bekreftelse. Foucault er skeptisk til at begrepet kan brukes som en erstatning for forfatterens navn i det hele tatt, og skriver at bruken av begrepet har: "merely transposed the empirical characteristics of an author to a transcendental anonymity"(1986:141). Begrepet er derfor snarere en utvidelse av *auteur*: "the author is extended within a gray neutrality"(1986:141), skriver han. Foucault går derfor videre i essayet og skisserer sin typologi som tydeligere skal hjelpe til med å forstå hvilken funksjon forfatternavnet har i både litterære og vitenskapelige diskurser.

Som nevnt er Barthes' essay skrevet som en protest mot en rådende fransk tradisjon, og sett i lys av dette er det lett å forstå den polemiske tonen i essayet. Denne tonen er også en gavepakke for Poul Behrendt som ønsker å gjeninnsette forfatteren i tolkningssammenheng, og samtidig gjøre det høylydt. Behrendt gjør også et poeng ut av å snu Barthes' metafor på hodet, og skriver:

[...] når en begivenhed fortælles rent intransitivt uden det formål at indvirke direkte på virkeligheden, [...] først da begynder forfatteren at leve. (Behrendt 2006:86)

Dette vitner derimot bare om en manglende forståelse av hva slags type forfatter Barthes metaforisk lar dø og hvem han lar leve i essayet. Riktignok er Barthes' fokus leseren, men det er interessant å se hvordan han, ved å betone en annen forståelse av teksten som ikke er formidlet gjennom en årsak/virkningsstruktur til sin opphavsmann, ikke nødvendigvis fjerner en forståelse av forfatteren, men heller modifierer denne størrelsen. Det finnes som jeg har antydnet en måte å lese flere av Barthes' tekster som ønsker om å utforske en annen form for relasjon mellom forfatter og verk. Dette er egentlig ikke noen revolusjonerende lesning av *écriture*-begrepet, men noe jeg finner spor av i kritikken til Foucault. Som jeg viste mente Foucault at begrepet bare forskjøvet forfatterbegrepet ut i en anonymitet. Når Behrendt dermed sier at den forfatteren som klarer å holde seg taus, er den som begynner å leve, klarer bare Behrendt via en lang omvei å bekrefte Barthes essay. I denne tendensiøse bruken av Barthes, mener jeg å se hvordan den polemiske hensikten Behrendt er ute i, er med på å stikke kjepper i hjulene for det prosjektet som jeg i utgangspunktet er positivt innstilt til.

Jeg har skissert noen posisjoner som berører forfatterens rolle i og utenfor verket. En lesning av Arild Nyquists roman, vil presentere ytterligere et syn på hvilken rolle forfatteren har, og problematisere de øvrige teoriene.

3. Forfatteren i *Giacomettis forunderlige reise*

3.1 Kort beskrivelse av romanen

På tittelbladet i *Giacomettis forunderlige reise*, får vi en noe unnvikende bestemmelse av bokens sjanger. Under tittelen står det ”Seks fortellinger omsluttet i en roman”(1988:3). Romanen består også av seks kapitler som omsluttet av delene ”Reisen påbegynnes”(1988:5) og ”Reisen avsluttes”(1988:291). I det innledende kapittelet møter vi hovedpersonen Tom og hans bestemor som beveger seg gjennom et landskap. På vandringen blir vi presentert for de øvrige karakterene i romanen. Gjennomgående i romanen opptrer det samme persongalleriet. De blir gitt ulike roller, men innehar stort sett de samme karaktertrekkene. Karakterene har også med seg rekvisitter som dukker opp igjen senere i romanen. I den avsluttende delen, ”Reisen avsluttes”, ender denne vandringen i huset til fru Simonette. I dette huset møtes alle karakterene igjen, og rekvisittene står stablet. Romanen og dens persongalleri framstår således som et bakteppe for de øvrige seks fortellingene. Fortellingene som utspiller seg i romanen er ”Giacomettis forunderlig reise”(1988:27), ”Meieriene i Norge”(1988:143), ”Stilmøbler”(1988:161), ”Den røde og den sorte by”(1988:213), ”Kunden har alltid rett”(1988:241) og til sist fortellingen med den lange tittelen: ”Samtale mellom Grape, Rosa-Viola og Zeiner. Kulissene er som seg hør og bør – temaet Mat. Kilde: Samtiden nr. 6, 1979”(1988:277) (Heretter ”Samtale...”).

Den første fortellingen ”Giacomettis forunderlige reise” er også den lengste av de seks. Den handler om Tom og snekkeren Walther Reggianos reise til Amerika på en halvferdig skute (også ved navn ”Giacomettis forunderlige reise”). Tom blir stadig nedverdiget og lurt av Reggiano, og fortellingen ender med at Tom tar livet av Reggiano. Den andre fortellingen er en kort fortelling om en togreise, der passasjerene fører en samtale ispedd faktaopplysninger om meieriene i Norge, derav tittelen til fortellingen. På denne togreisen er Tom konduktør. Neste fortelling, ”Stilmøbler”, handler om Tom som flytter inn i en blokkleilighet og begynner å spionere på naboene sine gjennom små hull han borrar i veggene. Det ender med at Tom og naboene slår ut veggene og flytter sammen. Fortellingen om ”Den røde og den sorte by” handler om Toms reise til to byer hvor han gjennomgår mange opprivende hendelser. Vi får også høre om farens drukningsdød. I fortellingen ”Kunden har

alltid rett”, blir vi fortalt om Tom som får seg jobb i supermarkedet til Walther Reggiano. Her opplever Tom moralske dilemmaer med å gi kundene hva de vil ha. Den siste fortellingen handler om Grape, Rosa-Viola og Zeiner som drar på skitur i Nordmarka i Oslo og drukner i et lite vann. Underveis veksler de på å sitere fra en artikkel fra *Samtiden*.

3.2 *Tom og bestefaren*

Når bestefaren til Tom blir presentert som romanens forfatter, skaper dette et fint utgangspunkt til å studere romanens egen beskrivelse og dens forhold til instansen som skriver. Bestefarens egne refleksjoner i monologer til Tom, er av stor betydning. Samtidig må disse monologene avleses og reflekteres opp mot romanens form. Ulike beskrivelsene av bestefaren og hans forhold til de andre aktørene i romanen er viktige momenter. Spesielt er forholdet mellom bestefaren og Tom interessant. Begge to har en gjennomløpende rolle gjennom romanen, Tom som hovedperson, bestefaren som forfatteren. Tom og bestefaren tegner seg opp som et tospann gjennom romanen, og flere steder blir det gitt markører til en sammenheng mellom de to. Om de ikke er identiske, så foregår det i hvert fall en sterk grad av identifisering mellom bestefaren og Tom. Denne identifikasjonen kommer for eksempel tydelig fram i partiet der Tom ser bestefaren henge død fra et tre. Tom blir redd for at hans eget liv ikke skal bli skrevet hvis bestefaren er død. Men bestefaren beroliger han med å si at ”snart slipper jeg deg ut i lyset igjen, lys og levende”(1988:48). Ikke bare er bestefarens skrift nødvendig for Toms liv, men det oppstår også en forveksling mellom de to. Det er bestefaren som blir oppfattet som død av Tom, mens bestefaren sier det er Tom som skal slippe ut igjen levende. Denne identifiseringen mellom forfatteren og hovedpersonen, finner vi igjen i en av bestefarens utlegninger om diktning. Han sier at kunstnerens jobb er å skape orden på naturens kaos:

Og gjennom dette kunstens opprydningsarbeid stiger du også fram for deg selv og synliggjøres: - slik ble min reise – dette er meg. For den du dikter er alltid bare deg selv – selv om du gir de reisende andre navn og ansikt. Og ordene de sier er dine, selv om de kommer fra en annens munn: gjennom reisens stedfortreder synliggjør hun din angst. (1988:254)

Her setter bestefaren et kraftig likhetstegn mellom seg selv og karakterene sine.

Hovedpersonen blir enda sterkere identifisert med forfatteren når han blir satt opp i forhold til bestefarens kreative praksis. Bestefaren sier til Tom: ”Du kunne bli dikter, som meg – slå en stor og beskyttende ring rundt livet ditt”(1988:253). I fortellingen ”Stilmøbler” er det litt usikkert hva som er Toms beskjeftigelse. På spørsmål om hva hans jobb er, svarer han:

[...] Sitter blant annet hjemme og funderer over forskjellige ting jeg har tenkt å skrive.

Forfatter, altså?

Egentlig ikke. Imidlertid ser jeg ingen grunn til å la den veien stå uprøvd heller. Livets palett er full av farger og hemmelige skuffer – hvorfor vende ryggen til skuff nummer førtifire? (1988:171)

Det finnes her en vag kobling til bestefarens virke. Men selv om ikke Tom kaller seg forfatter, er det et sterkt skrivebegjær hos ham. Lenger ut i fortellingen, mens han drikker seg opp til å gå i bryllup, tenker han:

Livet er søren ikke borte nå til dags. Selv om drømmen stadig vekk er å bli dikter – sette seg ned på en stein ved elvebredden og skrive de vakreste dikt på jorden. Eller noveller som koker av liv og erotikk. På den annen side kan jo ikke alle og enhver ende opp som diktere heller – da ville verden ta seg skikkelig ut (1988:193).

Nærheten mellom Tom og bestefaren blir også tematisert gjennom at bestefaren berører Tom. Som sagt ender romanen med at Tom og bestefaren tar hverandre i hendene. I begynnelsen av en av monologene til bestefaren, får vi høre at han ”la hånden på kneet hans”(1988:243).

Jeg mener også å se hvordan visse gjenstander også kan leses som en berøring mellom bestefaren og Tom. I begynnelsen av boken får vi høre at Tom og bestemoren overnatter med ryggen inntil en gammel eik. Eika, som dukker opp igjen senere i forbindelse med bestefaren, er Toms tilknytning til bestefaren. Berøringen av treet blir benevnt når det står: ”han la år til alder der han satt lent inn mot barkens ru fasthet”(1988:11). Også møtene med bestefaren i parkene i New York, er igangsatt ved at Tom sitter inntil statuen som heter ”Giacomettis forunderlige reise”. Toms funksjon er som vi ser knyttet til bestefaren på en særegen måte. Det på grunn av berøringene, mulig å lese denne tilknytningen er av metonymisk karakter. Tom framstår som en forlengelse av bestefaren.

Jeg har forestilt meg Tom og bestefaren som to dynamiske størrelser som noen steder har stor avstand mellom seg, og andre steder hvor de glir inn i hverandre. Et sted hvor dette skjer, er i fortellingen ”Giacomettis forunderlige reise.” Tom sier:

Bestefars idé, som sagt. Han satt utenfor det vesle gartneriet sitt forleden, Rosa-Viola holdt han på fanget som en liten skolepike, mens Zeiner gikk tyve meter borte og slo gress. I det samme kom bestemor gående med en asjett markjordbær som hun hadde plukket, årets aller første – hun bød dem smilende fram, hver tok tre, fire og smakte. Så skjøv Margit verandadøren opp og kom langsomt mot ham – i en temmelig forførerisk påkledning og med utslått hår.

Elsker du meg, Tom? spurte hun bløtt.

Selvsagt elsker han deg, sa bestefar og forsynte seg med nok et jordbær. (1988:39-40)

Her finner jeg en interessant bevegelse i dialogen. Margit kommer langsomt mot et "ham" som vi forstår som bestefaren, ettersom det er han som er det aktive subjektet i ytringen. Spørsmålet retter hun likevel til Tom. Bevegelsen mot bestefaren og spørsmålet til Tom skaper en dobbelthet i ytringen som er vanskelig å tyde. Når så bestefaren svarer, kan det tyde på at spørsmålet er rettet både mot Tom og bestefaren samtidig. Ordet "ham" får slik en dobbelt henvisning. Et av møtene mellom de to beskrives også slik:

De to fiskestengene buet lekkert ut fra land.
To hender holdt omkring slank bambus, brunet av sol og vind.
Og to stemmer – en dyp og rusten – og en liten og spinkel, med
plutselige overtoner av angst og usikkerhet i seg: (1988:11)

Bildet av to bambusstenger kan tenkes som to parallelle linjer, slik jeg også mener de to stemmene danner parallelle linjer gjennom teksten.

Det finnes flere elementer i romanen som blir presentert, eller som danner seg som par. Dette er en stadig gjentakende figur. I løpet av fortellingen "Stilmøbler" møter vi de syklende søstrene Anita og Christine. De beskriver seg selv som "fullstendig like, både inni og utenpå, som eneggede tvillinger omtrent" (1988:178). De opptrer på likt og sykler parallelt med armene flettet inn i hverandre. Et annet par som dannes er i fortellingen om den røde og den sorte by. Byene framstår som sjablonaktige representasjoner av kjærlighet og angst. Disse to stedene framstår som to symboler på tilstander som Tom må reise mellom. Et annet par finner jeg i Toms begjær til de to kvinnene Margit og Rosa-Viola. Bare navnene konnoterer en traust men trofast side, og en frodig, utsvevende side ved kjærlighet. Alle disse parene er forskjellige i avstand mellom hverandre og i forhold til Tom. Det finnes også andre par som blir tematisert i romanen og som peker på at måten par skapes er med på å strukturere hele romanen. Et slikt par er det som i romanen blir presentert som de to virkelighetene. Undersøkelsen av forfatteren i *Giacomettis forunderlige reise* leder derfor inn i en nøyere analyse av romanens strukturerende krefter.

3.3 Virkelighetsdimensjonene

Når de to virkelighetene blir nevnt i romanen er det ikke alltid like entydig hva som menes. Jeg skal derfor skape et tydeligere bilde av de to virkelighetene og hvordan vi kan forstå hvilken rolle de spiller i romanen. Første gangen virkelighetene eksplisitt blir nevnt, er det i forbindelse med Tom og Walthers fisketur. Lukten av pusten til Walther minner Tom om bestefaren, og det står:

Tom våknet for femtiende gang og ikke visste hvor han befant seg: - i eller utenfor en fortelling. På innsiden eller utsiden av den såkalte virkelighet. (1988:47)

Tom har problemer med å plassere seg selv i forhold til en virkelighet. I denne forvirringen blir fortellingen satt opp mot virkeligheten. Tom ser deretter bestefaren henge fra et tre.

Senere, når Tom nevner det for bestefaren, svarer han:

Du blander de to virkelighetene sammen – kunstens og den der ute – som jo er en uorganisert krattskog! Den skal vi imidlertid løfte inn og sette tømmer på. Den skal ordnes og struktureres, temmes inn i mine sterke rammer – slik at den trer fram som helstøpt bilde. (1988:48)

Forvirringen til Tom blir dermed forklart med at han har blandet sammen en kunstens virkelighet og en utenforliggende. Bestefaren tar opp igjen problemstillingen i en av sine lange utlegninger senere i boken. Her markerer han igjen et skarpt skille mellom de to virkelighetene:

det er to sannheter satt opp mot hverandre – kunstens og virkelighetens – og hvor den ene selvsagt ikke er mindre sannferdig enn den andre. Men disse to verken kan eller skal blandes – de er diametrale motsatser – som ild og vann – som liv og død. (1988:258)

De to virkelighetene opererer med ulik logikk, og i forhold til spørsmålet om sannhet, så kan ikke de to virkelighetene gripe inn i hverandre. Som jeg viste ovenfor under diskusjonen om Behrendts dobbeltkontrakt, gjelder også bestefarens advarsel til Tom for leseren av romanen. For ordens skyld siterer jeg en gang til:

Leseren tror imidlertid ikke hva han leser. Eller han står med et bein i hver virkelighet og vil ha meg til å fornekte dem begge – lage en slags majones av to motstridende elementer – sannsynliggjøre noe som ligger utenfor bokens hensikt og ramme. (1988:258-9)

Toms forvirring stanser likevel ikke etter bestefarens advarsel. Han går stadig med en tvetydig følelse av å befinne seg både innenfor og utenfor en fortelling, like mye som han opplever å være virkelig. Etter å ha bli kastet ut av Margit, sier Tom til bestefaren:

Du skjønner det at denne reisen skar seg for meg på et eller annet tidspunkt – jeg visste ikke i hvilken grad jeg deltok i en fortelling med meg selv som absolutt midtpunkt, eller om det var i virkelighetens verden jeg gjorde meg gjeldende. Derfor endte hele greia opp i et sørgelig og nesten bloddryppende drama.

Der kan du se, Tom. Men husk at jeg advarte deg. Jeg sa: bland ikke virkeligheten der ute sammen med et kunstverks totale og umiskjennelige virkelighet – det kan få katastrofale følger. Ekteskap ryker, diktene faller fra hverandre – eller de skyter Zeiner og sier at det var på liksom. (1988:274-5)

Selv om bestefarens tale er klar og formanende, så er det likevel ikke entydig hva som er svaret på Toms forvirring. Han lurar på om han finnes innenfor en fortelling eller innenfor virkeligheten. Når bestefaren sier at Tom blander sammen to virkeligheter, så kan dette bety at Tom ikke må tro at fortellingen er virkelig, og at konklusjonen er at Tom befinner seg innenfor en fortelling. Samtidig har Tom en bevissthet om en virkelighet ”der ute”. Han opplever sin egen eksistens som paradoksal, som når han sier:

[...] alt glir over i hverandre til en stor, viltvoksende hage. Faktisk vet jeg ikke lenger hvor jeg befinner meg – oppe eller nede, ute eller inne. Enkelte ganger føles det som om jeg beveger meg innenfor din egen langsomt skrevne tekst – da kunne jeg til gjengjeld tenke meg at det ble myrdet og slått adskillig mer, i alle fall en viss person – andre ganger er virkeligheten total og uten å tvile på ... Som når Reggiano truer med sparken – da smekker jeg øyeblikkelig kjeften igjen.
(1988:267)

Teksten maner fram et paradoks: Tom har bevissthet om at han er med i en litterær fortelling, som han knytter til bestefarens skriving. Han vet at hans eget liv er betinget av at bestefaren skriver. Denne bevisstheten kan bare oppnås når Tom kjenner forskjellen mellom litteraturen og virkeligheten. Han må med andre ord ha kjennskap til en virkelighet utenfor bokens ramme. Problemet er at dette skillet må være omsluttet av det bestefaren kaller kunstens virkelighet. Derfor har virkeligheten som Tom refererer til ikke noe med virkeligheten utenfor boken å gjøre. Paradokset ligger i hvordan selve problemstillingen ”å være i eller utenfor virkeligheten” for Tom refererer til en virkelighet som igjen er litterær. Skillet mellom virkelighet og kunst er derfor gjentatt innenfor kunsten.

Niklas Luhmann behandler en slik form for gjentakelse som jeg vil se nærmere på her. Et hovedpoeng hos Luhmann er at alle betraktninger av verden er gjort på grunnlag av et skille eller en forskjell. Med dette mener han at verden i seg selv ikke kan formidles. For å bli gjenstand for kommunikasjon må man skape en forskjell. At det må skapes en forskjell er ensbetydende med Luhmanns begrep om form. Forskjellen som dannes skaper alltid en ”innside” og en ”utside”, eller med Luhmanns begreper: *Selvreferens* og *fremmedreferens*. Formen henviser slik både til seg selv, samtidig som den utgjør en forskjell til noe annet. Denne selvimplikasjonen er gjennomgående hos Luhmann. Når han definerer et system, hevder han at det er en forskjell på system og omverden; et tegn definerer han som forskjellen mellom tegnet og det betegnete. Slik inngår alltid det definerte i sin egen definisjon.

Sondringen gjeninntre i seg selv. Dette paradoksale fenomenet kaller han for *re-entry*⁶. Det er med andre ord selvreferansen som er viktig for Luhmanns teori. Det blir gjerne betraktet som en tautologi at en definisjon rommer det uttrykket skal definere. Luhmann avviser dette:

Det drejer sig ikke om en tautologi. Referencens operation betegner ikke på en eller anden måde sig selv som operation. Altid ledet af en forskel betegner den noget, som den identificerer sig med. Denne identifikation og dermed selvreferencens tilregning til et selv kan antage forskellige former, alt efter gennem hvilken forskel selvet selv bliver bestemt (Luhmann 2000a:507)

Tautologi blir det bare hvis man oppfatter gjeninnsettelsen som et statisk fenomen. Luhmann viser heller hvordan dette skal oppfattes som en forskjell som hele tiden må foretas, som hele tiden forskyver betydningen⁷. Måten Luhmann tenker i forskjeller, er en måte for ham å unngå en ontologi som han knytter til en språklig forførelse. Dette gjør også teorien hans til en ekstremt smidig teori som merkelig nok klarer å romme all annen teoridannelse, inklusivt hans egen systemteori.

For litteraturen betyr det at hvis den i det hele tatt skal handle om en virkelighet, så må man også ha et begrep om en ikke-virkelighet, eller en annen virkelighet. Han peker på hvordan kunsten skaper en virkelighet, som skiller seg ut fra virkeligheten og som dermed utgjør omverden. Dette er en funksjon som kunst har til felles med blant annet religion og språk, men Luhmann viser også hvordan kunsten kan gå et skritt videre:

Art adds a new twist to this detour, which leads via the imagination away from and back to reality – art realizes itself in the realm of perceptible objects. Any other doubling of reality can be copied into the imaginary reality of the world of art – the doubling of reality and dream, for example, of reality and play, of reality and illusion, even of reality and art. (Luhmann 2000b:142-3)

Kunsten kopierer altså selve forskjellen inn i verket. Virkeligheten finnes, men kan ikke kommuniseres eller betraktes uten et skille mellom virkeligheten som utgjør kunstens omverden og virkeligheten som kunsten skaper.

På samme måten kan ikke kunstverket kommunisere, dvs. nevne seg selv innenfor sin egen tekst, uten at det skapes et lignende skille innenfor kunstverket. Kunstverket kan ikke kommuniseres eller fortolkes innenfor sine egne rammer uten at det skapes et skille mellom kunstverkets virkelighet og drøm, illusjon eller kunst innenfor kunstverket. Dermed kan vi

⁶ Et begrep han har fra den britiske matematikeren Spencer Browns *Laws of forms* fra 1969. I denne boken lanserer Brown en konsistent logikk ut av forskjeller. (jmf. Luhmann 2000b:30-1)

⁷ Om dette vekker assosiasjoner til dekonstruksjonen, så kan det nevnes at han flere steder assosierer denne måten å tenke på til Derridas begrep *différance* (jmf. Luhmann 2000b:62, 74 og 157).

også betrakte alle de drømmelignende stedene i *Giacomettis forunderlige reise* som en måte romanen gjør seg kommuniserbar innenfor seg selv.

Spørsmålet som gjenstår er hvordan vi dermed skal kunne forstå bestefarens svar til Tom. Bestefaren avfeier problemstillingen som gjelder innenfor eller utenfor virkeligheten, og sier at Tom blander de to virkelighetene. Toms forvirring er skapt av en vakling mellom to virkeligheter, og bestefarens svar er en avvisning av at den ytre virkeligheten finnes innenfor kunstverket. Men denne avvisningen er i seg selv bare mulig å kommunisere ut fra et slikt skille. Med Luhmanns begrep om formen som konstitueres av selvreferanse og fremmedreferanse og at denne formen må forstås som bevegelig, i en stadig forskyvning, mener jeg paradokset mellom de to virkelighetene kan leses som strukturerende for romanen. Forstått som statiske størrelser, finnes det ikke noe entydig svar på hvordan vi kan forstå bestefarens utsagn til Tom. I det øyeblikket forholdet mellom de to virkelighetene forstås som en selvimplikativ form endrer dette seg. I en form som er konstituert av forskjellen kunst/virkelighet, hvor kunsten utgjør formens innside, kan bestefarens utsagn leses som at Tom finnes i begge virkelighetene og at det derfor er viktig at han ikke blander de to. Dette er en tolkning som stemmer godt med Bestefarens utsagn om kunstens moral senere i romanen:

Bøkene mine er ikke mindre moralske enn andres – men moralen gjemmes ikke som et stort og kristent sluttpoeng, hvor man gledesstrålende kan utbryte: ”Bra, kjeltringen fikk sin straff!” – moralen ligger der hele tiden, innbakt i hver eneste setning, hvert minste lille ord – selv et komma behandles med største ærbødighet i dette moralens byggverk. Og jeg snakker selvsagt om en kunstens moral – med andre ord vekten av den kunst verket inneholder – ikke den såkalte guddommelige med et snilt/slemt-poeng til slutt.
(1988:244)

Når bestefaren bruker ordet moral, så er dette et ord som forutsetter at det finnes et valg. Forfatteren har et valg til å velge mellom en kunstens moral og en moral som er utvendig for kunsten. Dette valget berører også Tom. Som jeg har vist er identifikasjonen mellom bestefaren og Tom også gitt et visst størrelsesforhold; Tom bruker en matrosdress som er omsydd etter bestefarens kapteinsfrakk. Dette størrelsesforholdet viser seg slik også på det tematiske planet. Når bestefarene må velge for å velge kunstens moral, må Tom også velge kunstens innside på handlingsnivå. Bestefaren peker også på at dette valget er absolutt:

[...] det er gehalten av kunst i det ferdige verk som interesserer – og denne gehalt er et enten/eller – aldri et både/og. *Enten* eksisterer den og er total – hvis ikke er den borte og da fraværende (den kan ikke være ”nesten”).(1988:245)

Når Tom er forvirret er det på grunn av at en mellomstasjon ikke er mulig. Samtidig må, som jeg har vist, implikasjonen av den andre siden være til stede som formens fremmedreferanse. Dette er en dobbelthet som kan leses gjennom hele romanen. Allerede i undertittelen markeres denne dobbeltheten; slik virkeligheten er i forhold til kunstverket, er romanen omsluttende for fortellingene. Romanen og fortellingene kan slik sett minne om ulike systemer som utgjør hverandres utside. De to størrelsene i boken arbeider etter sine egne mønstre. Jeg vil derfor videre i oppgaven operere med begrepene *roman-* og *fortellingsparadigmet*. Måten de to paradigmene kan avleses som en kopiering av forskjellen kunst/virkelighet, er også interessant for hvordan forfatteren oppfattes. Forskjellen slik den avleses i romanen, gir føringer for hvordan forskjellen kan forstås i sin opprinnelige form.

3.4 *Fiksjonens status*

For å reflektere videre inn i problematikken med forholdet mellom romanparadigmet og fortellingsparadigmet, skal jeg ta en teoretisk omvei. Dette er en diskusjon som søker å lokalisere fiksjonens status i en filosofisk kontekst. En vanlig måte å betrakte fiksjon på, er at den etablerer en *som om-struktur* i forhold til virkeligheten. Dette betyr at kunstens utsagn inntar en posisjon der den later som om den er virkelighet. John Searle definerer nettopp fiksjonen til å ha en slik *as if*-struktur. Fiksjonens ytringer er som om de var virkelige ytringer. Det blir dermed viktig for Searle å skille fiksjonen fra løgn. Dette gjør han med å påberope intensjonen bak ytringene. Han mener at fiksjonens forskjell fra løgn er at fiksjonen skapes uten en intensjon om å lure noen, og at det derfor finnes to betydninger av *pretending*:

If I pretend to be Nixon in order to fool the secret service into letting me into the White House, I am pretending in the first sense; if I pretend to be Nixon as part of a game of charades, it is pretending in the second sense. (Searle 1975:324-5)

Denne artikkelen ble sterkt imøtegått og diskutert, men jeg vil gripe tilbake til en artikkel som er skrevet *før* Searle skrev dette i 1975.

Käte Hamburger tilbakeviser en slik forståelse av fiksjon i en artikkel fra 1965 (Hamburger 2006). Her angriper Hamburger denne *som om-strukturen* og sier den har blitt en vanlig måte å oppfatte fiksjonen på siden Hans Vaihingers *Philosophie des Als Ob* fra 1911. Hun henviser til to utspring fra det latinske *fingere*, og hevder at fiksjon blir misforstått når den ikke klart avgrenses fra at noe er fingert. Å forklare fiksjonen med en *som om-struktur*, er

nettopp å blande sammen fiksjon med fingering. Hun ønsker å modifisere denne tradisjonen, med å lansere at fiksjonen har en *som-struktur*:

[...] ”som om” innebærer betydningen af bedrag, og dermed relationen til en ”virkelig” virkelighed [...] fordi som om-virkeligheden ikke er den virkelighed, den giver sig ud for at være (f.eks. den herre, der optræder, som om han var en maharajah, men ikke er det). Som-virkeligheden er derimod et skin (illusion, *semblance*) af virkelighed, men det vil altså sige ikke-virkelighed eller fiktion. (Hamburger 2006:31)

Hamburger skaper dermed en annen relasjon til virkeligheten, enn *som om-strukturen* får fram. Istedenfor at fiksjonen skal presentere en uvirkelighet, i relasjon til virkeligheten, så mener hun at den presenterer en ikke-virkelighet. Nyansen ligger i på den ene siden å oppleve fiksjonen *som om* det skulle ha vært virkelighet, altså utsagn satt i konjunktiv i forhold til virkeligheten, og på den andre siden å oppleve fiksjonen *som* virkelighet, med relasjon bare til seg selv. Vi ser altså hvordan Hamburger mener at fiksjonen ved en feilslutning har blitt betraktet som en representasjon av virkeligheten. Når Hamburger i *Die Logik der Dichtung* (1977) fra 1957, utarbeider sin teori om fiksjonens språklogiske fundament, blir denne grunnlagt av et klart skille mellom virkelighetens språkutsagn og fiksjonens utsagn. Virkelighetsutsagn har en objekt-subjekt-struktur som betyr at de alltid blir sagt av noen om noe som foreligger objektivt i virkeligheten. Uavhengig av utsagnene ligger det altså en objektiv virkelighet til grunn. Virkelighetsutsagnenes innhold kan derfor undersøkes i etterkant opp mot denne virkeligheten. De fiktive utsagnene har derimot ingen referanse til en ytre virkelighet. Et fiktivt utsagn refererer bare til den virkelighet som den selv skaper, gjennom utsagnet. Hendelsene i en roman har ikke skjedd, utenom når de faktisk blir fortalt:

Das Erzählen ist das Geschehen, das Geschehen ist das Erzählen. Und dies gilt ebensowohl für das Erzählen äußerer wie innerer Vorgänge. (1977:140).

Videre viser Hamburger hvordan verb i preteritum derfor ikke henviser til noe fortidig i forhold til fortellingen, men er det hun kaller *episk preteritum*. Verbene henviser bare til fortellingens her og nå. Den ulike statusen fiksjonen har, gir seg også utslag i hvordan man betrakter fortelleren. For Hamburger er det ikke mulig å lokalisere en forteller i fiksjonen, selv ikke i førstepersonsfortellinger. Hun viser hvordan fiksjonen er grunnleggende tredjepersonsfortellinger, og at en eventuell jeg-fortelling, bare er et virkemiddel for å skape et skinn av et jeg. Forfatteren bak fiksjonen arbeider isteden med det hun kaller *fluktuerende fortellerteknikk*. Dette betyr at gjennom fortellingen så veksler forfatteren mellom ulike måter

å fortelle på. Dersom man skal bestemme en forteller i fiksjonen, blir det i så bare å bestemme én av de måtene som forfatteren benytter.

Satt opp mot Luhmanns teori, så virker Hamburgers fiksjonsforståelse som et forenklet skjema. Jeg vil derfor driste meg til å bygge den ut ved Luhmanns begrep om den selvreferensielle formen. Som jeg viste ovenfor pekte også Luhmann på hvordan fiksjonen skaper en ikke-virkelighet, men for Luhmann kan dette bare gjøres ved at virkeligheten er implisert i formen som ikke-virkelighetens utside. Fiksjonen må dermed være utsagn som skaper en forskjell mellom ikke-virkelighet og virkelighet, der ikke-virkeligheten utgjør forskjellens innside, dvs. den foretrukne siden. Når vi ser på Hamburgers virkelighetsutsagn blir det straks litt mer komplisert. Et begrep om virkelighetsutsagn er bare forståelig så lenge det også impliserer fiksjonsutsagn; begrepet utgjør også en form, men denne gangen er fiksjonsutsagnene formens *utside*. For å kunne diskutere et begrep om virkelighetsutsagn må jeg forutsette forskjellen fiksjon/virkelighet. Begrepet er slik bestemt ut fra sin bruk, noe som gjør et begrep om virkelighetsutsagn problematisk tatt ut av sin sammenheng. Et begrep om virkeligheten kan selvsagt inngå i andre forskjeller (for eksempel virkelighet/språk), men da må disse forskjellene forutsettes for at begrepet i det hele tatt skal gi mening. Slik sett er også enhver diskusjon om hva fiksjon er, alltid betinget av at det er en diskusjon hvor fiksjonen blir undersøkt opp mot virkeligheten. Som jeg viste ovenfor kopierer kunstverket skillet inn i sin egen form. Dette gjør at både fiksjonsutsagn og virkelighetsutsagn må kunne gjenkjennes i teksten. Denne formen for *re-entry* vil dermed skape en annen orden av skillet mellom fiksjon og virkelighet. Vi kan således operere med fiksjonelle fiksjonsutsagn og fiksjonelle virkelighetsutsagn, som igjen forutsetter hverandre.

Når jeg gjenkjenner to paradigmer i *Giacomettis forunderlige reise*, er det nyttig å lese disse to opp mot denne formen for *re-entry*. Samtidig vil jeg minne om Hamburgers nyansering mellom *som om-struktur* og *som-struktur*. Denne nyansen foretar hun nettopp for å atskille forståelsen av fiksjonsutsagnene som et supplement til virkelighetsutsagnene. Fiksjonsutsagnene er ikke bare usanne virkelighetsutsagn. De er tvert imot *sanne for en ikke-virkelighet samtidig som de implisitt står i forhold til virkelighetsutsagn*. Grunnen til jeg kaller de to størrelsene i romanen for paradigmer og ikke nivåer, er at slik jeg leser dem inngår de ikke i et hierarkisk forhold til hverandre. Tvert om finner jeg steder i teksten som demonstrerer at paradigmene utgjør selvstendige virkeligheter, som er sanne innefor sin egen logikk. Jeg skal uttype dette forholdet med en analyse av tiden.

3.5 Tiden

Slik Hamburger viser med begrepet *episk preteritum* får verbtidene i fiksjonen en annen funksjon enn i vanlig kommunikasjon; virkelighetsutsagnene bruker preteritum for å henvise til fortiden, mens episk preteritum henviser til det som faktisk fortelles, i og med at det fortelles. Denne forskjellen vil få betydning når formen kopierer forskjellen mellom fiksjon/virkelighet inn i seg selv. De to måtene å avlese verbtidene oppfattes på må også kopieres inn i verket. I *Giacomettis forunderlige reise* finner jeg en slik kopiering med henvisning til de to paradigmene.

Skal jeg nøste opp og rekonstruere tidsforholdet mellom de seks fortellingene, ender jeg fort opp med en gordisk knute. Under opplevelsene i fortellingen ”Giacomettis forunderlige reise” kommer det inn noen glimt fra framtiden:

Mange år seinere, da Margit og Tom satt ute på den vesle verandaen – med utsikt over torget og Reggianos enorme supermarked [...] (1988:60).

I dette avbruddet henvises det til fortellingen ”Kunden har alltid rett”. I denne fortellingen er det Tom blir kastet ut av Margit, på grunn av en affære med Rosa-Viola. Mens i fortellingen ”Giacomettis forunderlige reise” er det to år siden dette skjedde. Tidsproblematikken blir for øvrig gjort helt eksplisitt mot slutten av romanen, når det står:

Og på samme tid som dette, eller tidligere. Eller seinere – er det at Tom står/sto utenfor et restaurantvindu i New York og ser/så hvordan Walther Reggiano propper/proppet seg med hummer og majones. (Nyquist 1988:280)

Og litt senere i boken, etter enda en referanse til Toms sultetilværelse i New York, får vi høre: ”Men alt dette var lenge siden – eller kanskje først meget seinere” (1988:289). Det er et paradoksalt forhold mellom de to sidene, siden de er så avhengige av hverandres eksistens men at de samtidig må holdes atskilt hverandre. Det gir en underlig leseropplevelse når disse blandes, slik tilfellet er med scenen der Tom og Rosa-Viola har den nevnte affæren. Hendelsen blir referert til flere steder i boken. Første gang vi får høre om det, er i innledningskapittelet der Rosa-Viola sier til den unge Tom:

Jeg innbiller meg at du og jeg kommer til å få det ganske morsomt sammen – men vel og merke på et seinere tidspunkt. Når du har grodd skikkelig til, og min alder samtidig står urørt. (1988:10)

I fortellingen "Giacomettis forunderlige reise" får vi også en referanse til hendelsen, men denne gangen som et tilbakeblikk. I samtale med Walther forteller Tom om hendelsen som utgjorde årsaken til at Margit kastet ham ut:

Men når sant skal sies – Tom lo en liten og usikker latter – knep hun meg omsider på fersken da. Borte i åkeren. Sammen med en bråsexy snelle på tjuetre. Rosa-Viola het hun, og arbeidet i sin tid på kommunekontoret før hun fikk sparken. [...] Imidlertid hadde vi ikke kommet lenger enn til litt klining og sånn, blanda armer og påkledde lår og de greiene der. (1988:43)

Når hendelsen endelig blir beskrevet i fortellingen "Kunden har alltid rett", sitter Tom på en stubbe i et skogholt og drikker Brandy:

Ååå, om hun bare hadde vært her nå, kommet svevende gjennom buskene med den røde munnen sin, kommet listende hit med den slanke, spenstige kroppen ...!

- og så kom hun – over det lave slettelandet kom hun i en rosa silkekjole og med små, hvite sandaler – hun kom hit med munnen sin og de slanke leggene, og hoftene og den vakre, svaie ryggen. Og med glitrende øyne som foldet seg ut i hans, og med hender som brant av ild og himmelige lyster ...

Hit kom hun og satte seg hos ham, og hun visket:

Så vakker du er, Tom – jeg liker deg forferdelig godt skjønner du ...!

Rosene, stønnet Tom og merket hånden som gled ned på innsiden av skjorten – er til deg, Rosa-Viola ...!

Og straks etter, idet aftensolen gled inn bak tretoppene: "Faen, dette helvetes lakkbeltet mitt som bestandig ...!"

Da han våknet var det tussmørkt – sola hadde gått i skjul bak de blå fjellene – men et svakt pudderrosa lysskjær holdt ennå liv i en synkende dag. Ved siden av ham lå en tom Brandy-flaske og en bukett roser brettet utover – tyve vakre roser, røde. Nesten som Rosa-Violas alder ...

Han snudde seg for å se ned på henne, det vakre håret – munnens buete linjer, kanskje et åpent blikk som søkte hans – men hun var ikke der. Ikke engang avtrykket av kroppen hennes kunne han se – der de nettopp hadde ligget, tett filtret sammen i Eros' vakre, voldsomme dans.

Nei vel – så har hun altså gått sin vei da, som en annen drøm. Jeg får se å komme meg opp på beina jeg også. (1988:270-1)

Hendelsen beskrives gjennom romanens skrift, og er slik sett en reell hendelse i boken.

Samtidig er det åpenbare tegn som tyder på at Toms opplevelse med Rosa-Viola ikke har skjedd, men at det er en drøm Tom har. Likevel har hendelsen konsekvenser for Tom etterpå, da Margit kaster ham ut av leiligheten med begrunnelsen: "du har jo dine egne små fester gående hører jeg" (1988:273). Hvor Margit har hørt om hendelsen, får vi ikke vite. Tom kan

ikke være sikker på om hans stevnemøte med Rosa-Viola har skjedd. Samtidig kan han ikke sette spørsmålsteget ved det, siden det er beskrevet.

På samme måten som romanparadigmet og fortellingsparadigmet er omverden for hverandre, er også fortellingene avgrenset på en lignende måte. I en fortelling dukker det opp referanser til en annen fortelling, men skulle man rekonstruere en bakenforliggende hendelse, er fortellingene klart avgrenset. Slike referanser får derfor bare betydning av å fungere som en henvisning til noe som har skjedd, men kun som funksjon og ikke som reel henvisning. Jeg leser flere elementer i romanen som slike funksjonelle størrelser.

De stabile karaktertrekkene romanens karakterer blir utstyrt med, kan nettopp leses for å skape en funksjon i forhold til Tom. Dette er for eksempel tydelig i Tom og Margits samtaler. Margits funksjon i fortellingen er som den sjalu konen, som Tom elsker. I partiet som jeg også siterte fra ovenfor, fra fortellingen ”Kunden har alltid rett”, finner jeg et slikt eksempel. På veien hjem fra jobben på Reggianos supermarked, har Tom møtt bestefaren som har hatt en av sine lengre monologer om kunst. Tom kommer hjem og klager:

[...] jeg vet sant og si ikke helt hvor jeg befinner meg på kartet – som deltaker i en fortelling om Tom og Reggiano, og med Reggiano som den virkelige banditten – eller på utsiden. (1988:261)

Det mest påfallende i denne dialogen, er hvordan Margit ikke hører på noe av det Tom sier som angår bestefaren eller romanen. Selv om Tom kommer med utsagn som også kunne vært med på å sette i gang Margits bevissthet om seg selv, så overhører hun dette, og mistenker isteden Tom for å ha funnet en annen. Margit har sånn sett bare en funksjonell rolle som en karakter Tom elsker, og som til gjengjeld kommer med spørsmål som ”For du er vel glad i meg, Tom? Det er ikke en annen du plutselig har møtt?”(1988:261). Slik opptrer også Margit utenfor fortellingene, som i mellomrommet mellom ”Meieriene i Norge” og ”Stilmøbler” der hun står bak stasjonsbygningen med et brev Tom har skrevet til Rosa-Viola. Tom flykter: ”Faen ta hele greia, jeg stikker over i neste fortelling og gjemmer meg der!”(1988:159).

Romanens ulike elementer kan slik leses i forlengelse av Hamburgers påstand om hvordan referanser i virkelighetsutsagn kun bevarer en funksjonell rolle i fiksjonen. Men samtidig vil måten romanen gjentar skillet fiksjon/virkelighet innenfor verket gi ethvert moment en dobbelt funksjon. Dette blir tydelig i et parti der det går opp for Tom at valget står mellom ham eller Walther Reggiano. Da får vi fortalt:

Men Tom vil ikke dø. Han vil leve videre, pusle av sted på livets vankelmødige landevei, bakker opp og bakker ned – holde bestefaren i

hånden og finne tilbake til Margit. Det er reisens to ytterste mål, og dem vil han aldri oppgi. (1988:138)

Målet om å få Margit tilbake er knyttet til den fortellingen dette blir sagt innenfor. Som vi har sett er det ikke samsvar mellom fortellingene når det gjelder tid og hvilket stadium forholdet til Tom og Margit er i. Når dette blir fortalt innenfor fortellingen ”Giacomettis forunderlige reise”, er målet om å få Margit tilbake relevant for *den gjeldende fortelling*. Mens målet om å holde bestefaren i hånden er en henvisning til den store reisen som romanen utgjør. Romanen avslutter også med at Tom tar bestefaren i hånden. De to ytterste målene er derfor henvisninger både til romanen og til den gjeldende fortelling. Ordet ”reisens” må vi derfor forstå som dobbelt, både som en referanse til den store reisen, og samtidig til den mindre reisen som utgjør fortellingen. Jeg mener at dette kan overføres på alle ordene i romanen. Alle ytringene i romanen kan leses som doble da de sies både gjennom bestefarens skrift, og samtidig gjennom hendelsene i en fortelling. Denne dobbeltheten i ordene kan derfor leses inn i det primære skillet mellom kunst og virkelighet, noe jeg kommer tilbake til i tredje kapittel. Jeg vil nå tydeliggjøre påstanden om den dobbelte henvisningen med en undersøkelse av hvordan skriften og handlingene utgjør ulike språk.

3.6 *To språk*

På den ene siden er romanen en skrevet tekst fra perm til perm. Som Hamburger peker på, skjer hendelsene i fiksjonen *i og med* at de fortelles. Hendelsene får derfor et tidsforløp som bestemmes av skriften. Skriften utgjør slik en reel tidslinje i romanen. I *Giacomettis forunderlige reise* blir også bestefarens skrivehandling eksplisitt tematisert med markører som ”[...] mor er ute og handler, sa bestefaren og beveget kulepennen bortover arket”(1988:232). På den annen side består romanen av fortellinger og hendelser med en annen logikk enn skriften. Skal hendelsene være mulige å forstå må de relateres til et annet tidsløp enn den skriften utgjør. Jeg viste også ovenfor hvordan en analyse av tiden ikke lar seg rede ut til en entydig forståelse nettopp på grunn av at skriften og handlingen er konstituert på hver sin måte. Det dobbelte løpet som utvikler seg gjennom romanen blir også behandlet tematisk i en av bestefarens monologer. Slik forklarer bestefaren hva en bok er:

En bok er en reise, kunne jeg si – mellom to punkter eller stasjoner – og reisens mål er ikke viktigere enn reisens totale omfang. Det viktigste er at reisen ustanselig holdes i bevegelse – at den flytter seg fra sted til sted og handler – også gjennom et språk. (1988:254)

Dette språket kaller bestefaren for ”handlingens språk”(1988:254). Dette handlingens språk beskriver han som å henge opp bilder langs reisen. Han beskriver bildene som:

dramatiske, sobre eller gjerne vakre og fylt av stille liv. De kan stå der som pynt og for eksempel hvilepauser – mot en bakgrunn av rødmende ord. Eller de kan bryte ut i voldsomme kast, veldige vinder til vanns eller i hjertet på en ensom pike.(1988:255)

Bestefaren peker derfor ut to sider ved romanen som betinger hverandres framdrift, og det er interessant å se hvordan forholdet mellom de to sidene framstår for hverandre. Forskjellen mellom handling og skrift kan presenteres i to ulike former. Handlingens form er forskjellen handling/skrift der handling utgjør formens innside og skriften er formens utside. Dette betyr at handlingen må forutsette skriften samtidig som den ikke relaterer seg til den. Skriftens form er forskjellen skrift/handling der skriften er innsiden; skriften forutsetter handling for at skriften skal kunne utfolde seg, samtidig vil handlingen være utvendig for skriften.

Forholdet mellom skrift og handling kan også leses som et forhold mellom temporalitet og spatialitet. For skriften som en tidslinje gjennomløpende i romanen er handlingene bilder som henges opp. Skriften er tiden og handlingene rommet. Bestefaren sier også i en av sine monologer:

[...] det hele er et diktat, intet annet. Et stykke skrift, valgt og veid og skrevet ned ord for ord. Et drap på papir er intet virkelig drap, bare en postulert handling – og du kan farge blodet så rødt du vil og la det riktig flomme til sidene. Og fra dette drap lyder intet virkelig skrik – bare en påstand (1988:256)

Handlingene er bare påstander som settes ned på papiret og muliggjør skriftens bevegelse. På den annen siden, når handlingene leses som et tidsforløp, utgjør skriften det reelle rommet som handlingene kan bevege seg over. Slik kan handlingene leses som tiden og skriften som rommet. Disse to sidene framstår som den samme formen med ulike fortegn.

De to formene som kan presenteres ut av forskjellen mellom skrift og handling, finner sin gjenklang i de to paradigmene som utgjør boken. I det innledende og det avsluttende kapitlene i *Giacomettis forunderlige reise* framstår hendelsene som tilfeldige, rekvisitter fra boken kommer til syne uten noen tilsynelatende grunn og personer kommer og går. I kapitlene som utgjør fortellingene kommer ting i sin riktige rekkefølge ved å følge handlingens logikk. Romanen knyttes imidlertid sammen av de to omsluttende kapitlene og de stadige stikkene inne i fortellingene der bestefaren gjør sine inntredener. Denne sammenkoblingen mellom skrift, romanparadigme og de omsluttende kapitlene på den ene siden og koblingen mellom handling, fortellingsparadigmet og de seks kapitlene som styres av fortellinger, er ikke

entydig, og det kan heller ikke være det. Det er heller snakk om at romankapitlene og fortellingskapitlene skaper illusjonen om at dette er forholdet, de vil likevel begge forutsette både handling og skrift. Dette er med andre ord slik kunstverket kopierer skillet mellom fiksjon/virkelighet inn i sin egen form. Ved å skape to paradigmer som framstår utvendige i forhold til hverandre, kopierer romanen to virkelighetsforståelser, eller perspektiver som ikke kan forenes. Denne kopieringen skjer gjennomgående ved at romanen struktureres ved hjelp av de to formene som jeg har kalt to språk. Også gjennom romanens inndeling kopieres denne forskjellen. Jeg finner også den samme kopieringen i hovedpersonens navn.

Som jeg tidligere har vist, er dobbeltheten en kime til Toms forvirring. Hans følelse av å eksistere i et paradoks er nettopp knyttet til de to paradigmene som romanen og fortellingene utgjør. Det er denne dobbeltheten jeg også finner igjen i hans navn. Toms navn er i skrift likt ordet "tom", mens i tale får vi en vokalforskyvning fra /tom/ til /tām/. Det er dermed i tale at Tom er et egennavn. Talen foregår i boken gjennom dialogene i fortellingene. I fortellingene blir Tom et individ, og dermed satt i spill. I bestefarens skrift derimot går Tom mot å være tom. Det viktige er at Tom har disse to sidene i seg. Han beveger seg både gjennom skriften og gjennom fortellingene. Slik utgjør Tom en forskjell som blir paradoksal når jeg utlegger den. Tom er forskjellen mellom /tām/ og /tom/, der /tom/ utgjør utsiden av formen. Samtidig er Tom betinget av bestefarens skrift, og kan slik leses som tom form der egennavnet Tom utgjør utsiden. For skriften er Tom en kilde til aktivitet, en form som må fylles med noe. Skriften er slik et spor etter Tom, som hele tiden er tom. I handlingen er Tom også en kilde til aktivitet, gjennom å være fortellingens hovedperson. Tom får slik også to former, og det er interessant å lese romanen opp mot disse to formene, Tom som en aktiv karakter og Tom som et nullpunkt der egennavnet Tom er utsiden. Jeg vil vise dette i romanen.

La meg igjen sitere partiet der Tom drømmer om Rosa-Viola:

Ååå, om hun bare hadde vært her nå, kommet svevende gjennom
buskene med den røde munnen sin, kommet listende hit med den
slanke, spenstige kroppen ...!
- og så kom hun [...] (1988:270)

Som jeg viste ut fra tidsanalysen ovenfor er denne hendelsen like reell som den er en drøm. Selv om det ikke har skjedd, får det konsekvenser for Tom. Problemet er derfor hva man kan betrakte som reelt og hva som er drøm i romanen. Skillet mellom drøm og virkelighet, var som jeg viste ovenfor en måte for kunstverket å kopiere forskjellen kunst/virkelighet inn i verket. Drømmen blir en annen virkelighet, hvorigjennom romanens virkelighet speiles, og

dermed bekreftes. I denne scenen kan vi tydelig se de to funksjonene til Tom, som en som blir satt i spill mot Rosa-Viola, og samtidig når scenen har utspilt seg, en som står tomhendt tilbake. Scenen er derfor en gjenspeiling av hvordan skriften og handlingens språk strukturerer seg i forhold til hverandre. Handlingene utspiller seg, men fungerer som en spenning som hele tiden blir utladet av skriften. Jeg har eksempel på hvordan dette også skjer i fortellerstemmen. Dette mener jeg nemlig blir særdeles tydelig når innholdet i romanen tar de største burleske sprangene. I scenen når Tom blir invitert inn til de syklende tvillingsøstre Christine og Anita for å skifte en lyspære, blir han vitne til at søstrene sykler rundt i stuen sin. Tom gjør seg opp sine tanker:

Tom på sin side fant seansen lettere outrert, sykle rundt i sin egen stue blant stoler og bord og spretne stålampere – likevel gjorde han gode miner til slett spill og lot sykkel være sykkel og utslitt pære det samme. Han deltok jo på verdens største teaterscene, ikke sant – og der befant det seg skjebner på hver eneste lille hylle – nevrotikere og klovner og spilloppmakere og Gud vet hva. Rolig fjernet han den døde pæren og monterte en ny. (1988:177)

Rett etter begynner tvillingsøstre å snakke om kjæling, og spør om Tom liker å kjæle. Tom fortsetter tankene:

Tom svarte ikke, han visste ærlig talt ikke hva han skulle si – kjæle? Hva faen var dette for noe da – snakket de to sykkelnevrotikerne om sex? Eller var det bare et eller annet alminnelig barnekliss det dreide seg om – sandkasselek for treåringer? (1988:177-8)

Toms reaksjon på søstrenes oppførsel og språk, mener jeg illustrerer en slik utladning av spenningen som oppstår. Hans reaksjon blir sterkere, spesielt markert her gjennom ”faen”, for hvor langt vekk fra en normaltilstand fortellingene beveger seg. Toms stemme blir sterkere knyttet til det normale, slik at scenene som han oppfatter som ”outrert” kan fortsette. Slik kan skriftens måte å utlade hendelsene på, virke nærmere en virkelighet ”der ute” enn det som skjer gjennom handlingene. Forskjellen mellom virkelighet/kunst blir på denne måten kopiert inn verket og virker strukturerende på formen. Samtidig er det viktig å legge merke til dynamikken som finnes i dette forholdet. Måten spenningene skapes og utlades, er gjennom et skifte i hvilket paradigme som har overtak. Søstre som har sex gir fortellingsparadigmet et overtak, men samtidig må Tom vurdere disse handlingene opp mot romanparadigmet. Dette er en dynamikk som jeg mener også kan overføres på forfatterbegrepet. Jeg har vist hvordan fortellingsparadigmet skapes gjennom et handlingens språk. Spenningene som skapes i fortellingene er derfor gjennom å skape en framdrift på det tematiske nivået, i dette tilfellet ved bruk av sex. Begjæret blir derfor en av de viktige måtene fortellingsparadigmet blir

styrende, samtidig som det er like viktig hvordan paradigmet blir nullstilt gjennom visse grep. En videre analyse av begjæret er derfor også en analyse slike nullstillende strategier.

3.7 *Begjæret og det nøytrale*

Gjennom *Giacomettis forunderlige reise* finner jeg flere steder begjæret som en viktig størrelse. For å undersøke hvilken funksjon begjæret har i romanen begynner jeg med scenen der dette er mest påfallende, der Tom møter sykkelsøstrene. Tom blir bedt inn til søstrene, og mens han skifter lyspære begynner søstrene å ha sex med hverandre. Etter seansen begynner Tom daglig å kikke på dem gjennom kikkehullet han har laget. Etter hvert borrer han også flere hull for å få bedre sikt. Mens han kikker, onanerer han. Søstrene vet også at de blir sett på. Senere i fortellingen flytter alle naboene sammen, ved at de river veggene. Søstrene fortsetter å ha sex flere ganger om dagen inne på badet. Tom får også være med noen ganger, men bare for å se på. På slutten av fortellingen reiser naboene på ferie til Danmark, Holland og Belgia. og under en av seansene ligger Tom og onanerer ved siden av jentene. Konstellasjonen mellom Tom og sykkeljentene er på denne måten kjennetegnet ved en stabilitet i avstanden; begjæret og avstanden får like stor verdi. Tom får ikke røre jentene og får bare delta gjennom blikket. Begjæret i denne konstellasjonen er på denne måten ikke begrenset av avstanden, men snarere betinget av den.

Et annet eksempel på begjær i romanen er Walther Reggianos trang til å ta alt i besittelse. Slik han sakte men sikkert stjeler blant annet sølvtøyet, klokken og til sist milliongevinsten til Tom og gjør ham til en underordnet i fortellingen ”Giacomettis forunderlige reise”, er et eksempel på hvordan Reggiano drives av et begjær mot å eie. Når Tom sulter i New York nekter Reggiano å dele, men sniker seg unna for å spise på restaurant. Reggianos begjær er drevet av en eiertrang som aldri kan mettes. Senere i romanen eier Reggiano et supermarked hvor alt er til salgs. Når Tom jobber i dette supermarkedet, får han moralske problemer med å selge ting som han vet vil bli brukt til å skade andre. Reggiano på sin side har ingen skrupler for å tjene penger. Forholdet mellom begjær og avstand er hos Reggiano annerledes. Reggianos begjær opprettholdes ikke av en avstand, men at han hele tiden vil ha mer. Sett opp mot hverandre er Toms begjær og Reggianos begjær noe forskjellig. Toms begjær er betinget av en avstand som opprettholdes, mens Reggianos driver hele tiden framover i en vilje til å eie. Sammenlignet med hvordan Tom fungerer som en utladning når fortellingsparadigmet får overtak, gir det mening at det er Tom som til sist må ta livet av Reggiano, for selv å kunne fortsette å leve.

Et begjær er nødvendigvis et begjær etter noe. Toms begjær er derfor en paradoksal figur i og med at begjæret holdes ved like gjennom avstand. For å begrepsfeste denne figuren vil jeg kalle Toms begjær for nøytralt. Jeg velger dette begrepet fordi det kan assosieres med et begrep om det nøytrale slik det framstår i Roland Barthes' sene tenkning. Barthes holdt en forelesningstekke ved Collège de France, våren 1978 (Barthes 2005) der han undersøker i en rekke figurer eller konstellasjoner som danner det han kaller *le Neutre*. En tydeligere forståelse av hva som menes med det nøytrale, finner jeg hos de engelske oversetterne Rosalind E. Krauss og Denis Hollier (2005). I innledningen av den engelske utgaven knytter de det nøytrale til en historie fra selvbiografien *Roland Barthes par Roland Barthes*. Her forteller han om hvordan han under et ballspill – *prisoner's base* - likte å frigi motstandernes spillere slik at spillet ble nullstilt igjen. *Le Neutre* er således en undersøkelse av metoder eller strategier for å oppheve et hegemonisk forhold. Han definerer det nøytrale slik:

I define the Neutral as that which outplays (*déjoue*) the paradigm, or rather I call Neutral everything that baffles the paradigm. For I am not trying to define a word; I am trying to name a thing: I gather under a name, which here is the Neutral. (Barthes 2005:6)

Det nøytrale for ham er en måte å spille ut paradigmenes hegemoni, for å starte med blanke ark. Barthes beskriver videre det nøytrale med en motsetning mellom to former for vilje. Det nøytrale beveger seg i en "will-to-live"(2005:14) fremfor en "will-to-possess"(2005:14). *Viljen til liv* er en form som transenderer *viljen til å eie*.

Barthes' forelesningsrekke tar for seg en rekke teksteksempler som ikke utgjør noen bibliografi over det nøytrale, men som hos Barthes har fungert som nedslag i forberedelsen av forelesningene. Det er lett å tenke det nøytrale opp mot hvordan Barthes gjennom hele forfatterskapet sitt har lett etter en tredje mulighet, slik jeg også viste i min gjennomgang ovenfor. Barthes er første gang inne på det nøytrale gjennom begrepet nullpunktet i *Le degré zéro de l'écriture* (1996) fra 1953. Som nevnt er tanken i denne boken hvordan det sosiale språket og den individuelle stilen, danner en syntese i en skrivemåte. Han presenterer i boken en utopisk ide om en nøytral skrivemåte som nærmer seg *litteraturens nullpunkt*. Denne skrivemåten kan sammenlignes med en journalistisk skrivemåte, som klarer å unngå en verdivurdering i form av ønsketenkninger eller moralske imperativ. Nullpunktet kjennetegnes isteden av et fravær av engasjement:

Men dette fraværet er totalt, det innebærer intet tilfluktssted, ingen hemmelighet, altså kan man ikke si at det er en ufølsomhetens skrivemåte, det er snarere en uskyldighetens. (Barthes 1996:69)

Likevel er det et stort steg fra denne tanken om litteraturens nullpunkt til forelesningene i 1978. I *Le degré zéro de l'écriture* er det snakk om hele romaner som utgjør en nøytral skrivemåte. Det er slik sett en form for nøytralitet som strekker seg ut over tid. I forelesningsrekken *Le Neutre* er tanken at *det nøytrale også finnes som punktuelle strategier til å unngå et paradigmes hegemoni*. Det er vanskelig å tenke seg Nyquists tekst, med all sin frodighet og fargerike karakterer, som en nøytral skrivemåte. Det jeg ønsker å vise er hvordan de mest fantasirike og absurde sprangene i teksten blir gjort mulig nettopp av en tilbakevendende strategi som jeg her kaller ”det nøytrale.” Slik sett er det en *assosiativ bruk* av Barthes’ begrep som nok ikke bærer med seg alle nyansene Barthes legger i det. På den andre siden, finnes det ingen andre teoretikere som skriver om eller behandler det nøytrale⁸.

Tilknytningspunktet til *Giacomettis forunderlige reise* finner jeg som nevnt i forskjellen mellom Reggianos og Toms former for begjær. Distinksjonen viljen til liv/viljen til å eie mener jeg også kan overføres på min analyse av begjærets konstellasjoner i romanen. Barthes har også en alternativ tittel til forelesningene: ”the authentic title of the course could have been: *The Desire for Neutral*” (2005:211), som peker på hvordan det nøytrale og begjæret kan tenkes sammen. Barthes peker på hvordan begjæret etter det nøytrale er en paradoksalt figur, fordi det nøytrale er knyttet til en utsettelse av makt, mens begjæret er knyttet et maktforhold:

[...] it will be necessary to understand that there is a violence of the Neutral but that this violence is inexpressible; that there is a passion of the Neutral but that this passion is not that of a will-to-possess [...]
(2005:13)

Det paradoksale med Toms begjær er at den ikke leder til noe, men oppholdes med en avstand. Tom får ikke ha sex med sykkelsøstre, bare ved siden av dem. Det nøytrale begjæret fungerer slik sett som å strategi for holde fast på handlingene samtidig som handlingene får strekke seg ut i tid.

Å bestemme Tom i forhold til det nøytrale henger sammen med lesningen av Toms navn. Jeg finner flere steder i romanen der Tom ikke bare fungerer som en punktering av spenningene, men også en som beveger seg i en *vilje til liv* fremfor en *vilje til å eie*. Det mest

⁸ Et unntak som innvender mot dette, er å finne i avhandlingen *Materielle variasjoner. Lesninger i Tor Ulvens forfatterskap* (Larsen 2007). Her har Janike Kampevold Larsen viet et underkapittel til det nøytrale. ”Nøytraliteten, eller det nøytrale, ofte betegnet [...] ved ”det”, er både en topos og en bevegelse i svært mange av tekstene hans [Tor Ulven]. Denne nøytraliteten får ofte karakter av en lengsel, en drøm – og en verden – verden uten oss” (2007:89). Slik er det nøytrale for Larsen en tematisering av en nøytral værensmodus eller som ”subjektets fravær” (2007:98). Disse tankene kan selvsagt reflekteres opp mot det nøytrale slik jeg omtaler det her, men det er ikke å vise hvordan teksten tematiserer det nøytrale som er min agenda. Jeg ønsker her å vende fokuset mot hvordan det nøytrale kan fungere som en *punktuell strategi* for forfatteren.

åpenbare stedet vi ser en nøytral Tom, er når han uttaler sin forrakt for en eiervilje. Når fortellingen "Giacomettis forunderlige reise" topper seg, etter en krangel med Walther Reggiano, kan vi lese:

Ditt og mitt.

Tom så utover det rolige, åpne landskapet, de store gårdene og beitemarkene hvor hundrevis av kyr og annet budskap gresset fredelig side om side – der var det igjen – dette dumme, evinnelige eierforholdet som gikk på mitt og ditt, og som gjorde at et menneske plutselig kunne bestemme over et annet. Og ikke bare bestemme, rett og slett eie – med hud og hår. Han hatet det. (1988:130)

I kontrast til det hegemoniske eierforholdet, står det rolige landskapet. Tom har en grunnleggende forakt for makt, og anser alle andre som sidestilte og jevnbyrdige. Dette er karakteristisk for Toms rolle i romanen. Han er gjennomgående åpen og mottakelig for andres innfall. Han spiller med på Walthers noter lenge. Som jeg viste ovenfor, står de andre karakterene står for de mest outrerte hendelser, mens Tom følger etter og veier opp med vurderinger. Det rolige landskapet representerer en naturtilstand, som blir vektlagt også andre steder i romanen. I et parti fra åpningskapittelet, der Tom våkner opp etter å ha overnattet i skogen som han og bestemoren vandrer gjennom, får vi høre:

Da han våknet var det morgen.

Det var morgen, og en mild vind dro gjennom verden og hvisket til ham. Han hørte tassende skritt og små fugletoner, og fort slo han øynene opp og så bestemoren der hun satt på huk, i ferd med å tenne et lite bål.

Jeg vil ikke stå opp ennå, tenkte han – jeg vil bare ligge her for meg selv og lytte til naturens vakre lyder – de som taler til hjertet og derfor ikke gjør ugagn – fuglesang og pinneknirk, vind som går i lekker dans mellom de gamle trærne – bekkens sang som forteller meg om et liv i sorg og sikkert mye glede.

Og han så bestemorens blå kåpe falle av og stige på igjen, som om en blå hånd lukket seg omkring henne – og han så alle de syv kjolene hennes svinge liksom sakte fuglevinger i en stille sommernatts dans – samtidig som en stor ugle passerte tett over ham og blinket lurt: - den var av sten. Og han så byer stige fram og synke, skoger folde seg ut med sine mangeartete trær, piker i utakt bortover varme, brune badestrender. Da lød det plutselig en forferdelig lyd – som torden fra tusen ildovner, blandet opp med veldige bølgeslag – og dette igjen rammet inn av brølende vinder og måkeskrik verre enn døden!

Tom fór opp og kastet deg inn i bestemorens lune, trygge favn.
(1988:12-3)

Passasjen beskriver Tom som opplever en halvvåken tilstand. Vi legger merke til hvordan det innenfor synsfeltet til Tom utspiller seg voldsomme forandringer. Vi vet ikke om disse

beskrivelsene kan knyttes til den våkne Tom eller til en drømmetilstand. Dette er et interessant parti fordi Barthes også er opptatt av en viss type tilstand som han kaller den nøytrale oppvåkning. Denne tilstanden er en mellomposisjon mellom to kropper: en knyttet til udødelighet, en til livet. Han beskriver tilstanden slik:

[...] for a few seconds, whatever Care [...] one felt when one went to sleep, pure moment of Carelessness, forgetfulness of evil, vice in its purest state, [...]; then the earlier Care falls upon you like a great black bird: the day begins. (Barthes 2005:37)

Jeg har tidligere vist hvordan Tom er knyttet opp til to ulike former, alt etter som hvilket paradigme som gjelder. Jeg vil sammenligne de to formene ved Tom med Barthes to kropper. Den udødelige kroppen kan knyttes til formen som gir skriften primat, mens den engstelige er Toms karakter satt inn i dialoger og handlinger. Oppvåkningen til Tom er en nøytral tilstand, hvor han står i en mellomposisjon av sine to kropper. Naturtilstanden finner vi igjen i setningen “[...] naturens vakre lyder – de som taler til hjertet og derfor ikke gjør ugagn” (1988:12), som også blir gjentatt i slutten av fortellingen ”Giacomettis forunderlige reise”. Tom har bestemt seg for å ta livet av Reggiano og venter til de siste gjestene går for kvelden:

Deretter kom stillheten – den gode, gamle stillheten som ikke syns, som bare er og skal være – naturens egen stillhet som snakker til hjertene og derfor aldri gir skade. (1988:138)

En slik stillhet diskuterer også Barthes som finner i klassisk latin et skille mellom to typer stillhet, *tacere* som betyr verbal stillhet innenfor en diskurs og *silere* som er en stillhet som finnes utenfor talen. *Silere* refererer til: ”a sort of timeless virginity of things, before they are born or after they have disappeared” (Barthes 2005:22). Han kaller også denne stillheten for en preparadigmatisk tilstand uten tegn. Denne typen stillhet er en motstand mot tegnene, men som likevel ikke inngår i samme paradigme som tegn. Denne ”gode, gamle stillheten” (1988:138), som vi møter i romanen, er en grunnleggende strategi for å sette romanens krefter i og ut av spill.

Det nøytrale som strategi lar seg også vise gjennom en analyse av forholdet mellom tid og rom. Som vist ovenfor var de to paradigmene ulike ved at de vendte om på en tid/rom struktur. Gjennom romanen foregår det som jeg viste en forhandling mellom tid og rom og denne forhandlingen er nettopp knyttet til de to paradigmene som befinner seg i romanen. Den nøytrale modusen er et forhandlingspunkt mellom disse to paradigmene. Det nøytrale er muligheten for at disse to paradigmene skal kunne spilles opp mot hverandre, og for at boken skal bli en hendelse. Mot dette kan vi lese Toms drømmescener. Ofte er disse forbundet med møtene med bestefaren. De kan således leses som en krysning mellom de to paradigmene. Om

drømmer skriver også Barthes at de opphever tiden og diskuterer dette opp mot figuren panorama, som han definerer som:

[...] contraction of time down to its erasure: one minute of panorama
= powerful mediation on a detailed time -> transposition or exchange
between space and time. (Barthes 2005:163-4)

Panorama-figuren skaper nettopp en slik utveksling mellom tid og rom. Slik sett kan vi lese Toms drømmescener som en forhandling mellom skriftens og fortellingens paradigme. Drømmescenene muliggjør en opphevelse av tiden og en utbredelse av rommet. Slik fungerte også den nøytrale oppvåkningsscenen.

Jeg finner også det nøytrale i selve tegnsettingen i romanen. Det mest påfallende ved stilen er den utstrakte bruken av tankestrek. Bruken av tankestrek fungerer som små pauser i strømmen av ord, samtidig som de ikke er totale stansinger av strømmen. Theodor Adorno skrev interessant om tankestreken at de er som

parantesar som demmer opp for den strøymande rørsle, utan å sperre
den inne, som i fengsel, tankestrekane held relasjon og distanse like
fast” (Adorno 1992:64).

Jeg ser derfor bruken av tankestrekene som gjenspeilinger for den nøytrale holdningen som ligger under eller til grunn for skapelsesprosessen.

Handlingen har også slike tankestreker, det vil si en type pause som klarer å holde relasjonen og distansen i like stramme tøyler. Disse finner jeg oftest knyttet til naturen, slik jeg ovenfor viste at den blir knyttet opp mot en nøytral stillhet. En slik tankestrek i handlingen oppstår når Margit setter spørsmålsteget til Toms opplevelser med Walther:

Du er sikker på at ikke du også drømte da, Tom – blandet
virkelighet og fantasi sammen til en eneste stor røre?

Tom stanset og så på henne. Under en blekgrønn lind. Trakk
ansiktet inn mot sitt, kysset henne, varmt og lenge.

Nei, ingen ting av dette var drøm, Margit – alt jeg forteller deg
er en pussig, bevegelig virkelighet som startet om morgenen og varte
til langt på natt. (1988:64)

Toms stansing her skjer på et sted der spørsmålet om virkelighetene blir aktualisert. Stansingen er ikke tilfeldig, men snarere en måte å bevare dobbeltheten. Stansingen blir også knyttet til naturens stillhet, gjennom at det skjer under lindetreet. Deretter bekrefter Tom nærværet med Margit gjennom å kysse henne. Bekreftelsen er metonymisk av karakter, ved at den skjer gjennom berøringen. Når Tom begynner å prate, er setningen før tankestreken et svar på spørsmålet til Margit, og derfor bekreftende i forhold til hennes plassering i dialogen. Men andre del av ytringen, etter tankestreken, sår tvil om svaret hans. Tom går fra å svare i

preteritum med ”var”, til presens i ”alt jeg forteller deg er”. Andre delen av svaret er ikke et underlig svar å gi til Margit. Den fungerer heller som en ontologisk bestemmelse av romanen i forhold til leseren, av typen ”romanen er en pussig, bevegelig virkelighet”. Tankestreken i Toms svar fungerer som et skille tegn mellom en del av svaret som gis i tilknytning til fortellingsparadigmet og en del som kan tilknyttes romanparadigmet. På samme måten som tankestreken holder strømmen av ord i relasjon og distanse, er det akkurat slik Toms funksjon er som hovedperson: å holde romanparadigmet og fortellingsparadigmet i relasjon til hverandre og samtidig opprettholde distansen.

Slik begjæret er knyttet til distanse, er blikket viktig. Tom borrer hull i veggene inn til naboen for å betrakte hva som skjer. Dette skjer i fortellingen ”Stilmøbler”, og jeg mener det ikke er tilfeldig at Tom i samme historie sier at han skriver. Blikket er i romanen i tillegg knyttet til Giacomettis ugler som er et gjennomgående motiv. Slik er derfor den formen for begjær som Tom representerer også knyttet til den kreative prosessen.

Reggianos blick er styrt av et begjær etter å ta i besittelse og konsumere, mens Toms blick er knyttet til sin egen selvoppholdelse, til viljen til å leve. På samme måte som Tom uttrykker en vilje til liv, finner jeg også hos bestefaren en lignende modus. Det viser seg blant annet når bestefaren, som har faktisk makt over Tom, trer inn i romanen og er hans samtalepartner fremfor å utøve full kontroll. Han ønsker ikke å styre romanens gang, men å være i og gjennom den. Slik det nøytrale er en måte å oppheve et overtak, blir det derfor nødvendig å skape et rom der ikke én diskurs får hegemoni. De ulike karakterenes funksjon er å kretse rundt Tom, og på hver sin måte forsøke å få overtaket. Sterkest ser vi nok dette hos Walther Reggiano. Men også Margit gjennom sin klassiske rolle som sjalu kone, og Rosa-Viola som fristerinne, kan leses som måter å få overtaket på Tom. Jeg vil igjen vende tilbake til partiet i romanen der jeg fastslo at Tom og bestefaren gled inn i hverandre. I dette partiet pekte jeg på hvordan det var umulig å avklare referansen til ordet ”ham”. Jeg siterer partiet igjen, men denne gangen med hele bestefarens svar:

Bestefars idé, som sagt. Han satt utenfor det vesle gartneriet sitt forleden, Rosa-Viola holdt han på fanget som en liten skolepike, mens Zeiner gikk tyve meter borte og slo gress. I det samme kom bestemor gående med en asjett markjordbær som hun hadde plukket, årets aller første – hun bød dem smilende fram, hver tok tre, fire og smakte. Så skjøv Margit verandadøren opp og kom langsomt mot ham – i en temmelig forførerisk påkledning og med utslått hår.

Elsker du meg, Tom? spurte hun bløtt.

Selvsagt elsker han deg, sa bestefar og forsynte seg med nok et jordbær. Det er bare det at Tom elsker så mangt. I virkeligheten elsker

han hele verden, alt som kan krype og gå, alt som rører seg – en liten fuglevinge, et gammelt strå, et bløtt pikeherte ved stranden. Og nå er det altså denne skuta det gjelder, Tom. Har du meget igjen?

Neida [...] (1988:39-40)

Spørsmålet ”Elsker du meg, Tom?” er et spørsmål som Tom må svare på. Tom blir dratt inn i kommunikasjon med Margit. Slik er også spørsmålet ledende. Tom kan enten svare ja eller nei. Han kan mumle noe, bli taus eller unnlate å svare ved å snakke om noe annet, men igjen vil dette bli tolket som et svar. Spørsmålet ”Elsker du meg, Tom?” er slik sett et spørsmål som tvinger Tom inn i et paradigmatisk forhold. Margit prøver med spørsmålet å få overtaket på Tom. Det interessante er derfor svaret. Det er bestefaren som griper ordet istedenfor Tom. Hun får et svar, men samtidig får hun ikke svaret som vil ha, evt. ikke vil ha. Bestefaren kommer strategisk til unnsetning og Tom slipper unna. Her kommer det nøytrale som en strategi til uttrykk. Der Tom ikke kan punktere spenningene, griper forfatteren inn. Det er også interessant å se bestefarens beskrivelse av Tom. Utsagnet ”I virkeligheten elsker han hele verden” kan leses som en forskjellsfri holdning. Etter beskrivelsen vender bestefaren fokuset over til Tom igjen, og spør om skuta. Det nøytrale som strategi for å unngå hegemoni er slik bestefarens strategiske utgangspunkt. Også bestefarens arbeid er styrt av to krefter. Bestefaren er igangsetter av hendelsene, men samtidig en som ikke vil kontrollere handlingene. Denne dobbeltheten kommer også til uttrykk i navnet ”bestefar”. Han er det livgivende opphavet til Toms liv, men samtidig er han som ordet ”bestefar” antyder et opphav i andre ledd. En nøyere bestemmelse av forfatterrollen skal jeg komme tilbake til nedenfor, først vil jeg vise hvordan denne dynamikken kommer enda sterkere til uttrykk gjennom metaforene som anvendes for å beskrive romanen.

3.8 *Metaforer for romanens prosjekt*

Den mest brukte metaforen for å beskrive romanen er en reisemetafor. Allerede tittelen henviser til denne metaforen, og man kommer ikke langt ut i boka før bestefaren sier: ”Å dikt er en måte å reise på ser du” (1988:12). Når Tom forklarer til Walther hvem bestefaren er sier han: ”Han er dikteren som alltid finner vakre og hemmelighetsfulle navn på reisene sine” (1988:39). Slik blir selve diktehandlingen karakterisert som en reise. I lys av dette kan tittelen leses som en kunstners reise. Dikteren er objektet som reiser, og selve reisen er resultatet, i dette tilfellet en roman. Men det er ikke bare romanen i seg selv som blir karakterisert som en reise, men også fortellingene blir karakterisert som: ”seks lengre og kortere reiser, som forsiktigvis glir inn og ut av hverandre” (1988:247).

Reisemetaforen blir også tematisert gjennom reiser som blir foretatt i de ulike fortellingene. Når skuta til Tom har det samme navnet som romanen, er dette en slik tematisering. Siden de heter det samme, viser dette til en båtmetafor for boken. I begynnelsen av boka, bruker også bestefaren båtuttrykk når han snakker om hvordan han har begynt på romanen: ”men jeg har bare strukket kjølen som vi sier på fagspråket [...]” (1988:7). Romanen blir slik beskrevet med en båtmetafor. Båtmetaforen blir her å betrakte romanen som en båt som bygges i løpet av romanens sider. Det ligger en tvetydighet i om boken kan beskrives som en farkost som foretar reiser, eller om boken er selve byggingen av farkosten. Senere skal jeg behandle metaforen som behandler romanen som et byggverk. Hvis båtmetaforen peker på selve byggingen av båten, så er den mer i samsvar med å betraktes som et byggverk. Likevel er det her viktig å understreke den tvetydigheten som peker seg ut i boken. Skal reisen betraktes som den avstanden som boken som farkost legger bak seg, eller er det selve byggingen av båten som er romanen? Jeg finner igjen dette problemet i handlingen. Når Tom og Walther legger ut på den ufrivillige reisen, så er ikke båten ferdigbygd. Uten seil og ror, kan de ikke styre båten, men er overlatt til naturkreftene. Dette momentet er med på å underbygge en slik tvetydighet. Her skal jeg for enkelthets skyld betrakte romanen som en farkost.

Båtmetaforen og reisemetaforen sett under ett, skaper et paradoksalt bilde av hva romanen er. På den ene siden er det romanen som er et objekt, eller en båt som reiser, på den andre siden er romanen selve reisen til et objekt, eller dikteren. Disse to metaforene gir gjenklang i den overstående diskusjonen om de paradigmatiskene ved romanen. På samme måten som den fortløpende skriften er en side av romanen, så er romanen selv en reise mellom to punkter. Men samtidig er bokens handlinger, eller bruken av handlingens språk, nødvendig for at boken skal bevege seg. Her blir altså boken forstått som objektet som beveger seg. Når vi tidligere så hvordan handlingens språk ble sammenlignet med å henge opp bilder, har dette sammenheng med romanens bevegelser. Bildene som henges opp av bestefaren, er knyttet til det romlige. Gjennom handlingens språk, gis romanen rom, som gjør at romanen som objekt kan bevege seg. Hvis vi tenker oss at det finnes en analogi mellom den store reisen og de mindre reisene, så får vi et annet problem. For idet jeg fastslår at romanen kan røre seg gjennom bokens handlinger, er spørsmålet hva som gir rommet til fortellingenes bevegelser.

Det interessante er hvordan bestefarens og Toms roller er i forhold til reisene. Vi får igjen framhevet en sammenheng mellom bestefaren og Tom når vi tidlig i boka får høre at:

”Tom [satt] i den vesle matrosdressen omsydd etter bestefarens sjømannsfrakk”(1988:7). I fortellingen ”Stilmøbler” står det at Tom er kledd i tropedress ”fra den gang han seile til sjøss (Panama og Karibien)”(1988:183). Slik knyttes både bestefaren og Tom til tidligere sjøreiser. I forhold til reisen som romanen utgjør, er Tom en matros, mens bestefaren er en sjømann. Også det metonymiske elementet i at bestefarens frakk var omsydd, er viktig. Gjennom dette bildet blir både identifikasjonen og proporsjonsforholdet opprettholdt. Tom er også en reisende i skuta uten styring i fortellingen ”Giacomettis forunderlige reise”. Mens bestefaren er den reisende i den store reisen, så er Tom den reisende i den lille reisen. Denne figuren blir gjentatt når det gjelder bruken av tog. Bestefaren doserer en gang om forholdet mellom seg selv og karakterene: ”Jeg er lokomotivføreren som styrer denne reisen og omslutter den til en roman, dere andre er passasjerer som opplever den” (1988:49). I fortellingen ”Meieriene i Norge” får også Tom rollen som togfører:

Når det gjelder deg selv, i konduktørens rolle, har jeg funnet fram en brukbar uniform. Lua er jeg derimot litt i tvil om passer. Stikker du bort og prøver den? (1988:142)

Figuren er lik. Identifiseringen mellom de to opprettholdes gjennom at begge er konduktører, mens proporsjonsforholdet også er likt, ved at bestefaren styrer den store reisen; og Tom den lille. Forskjellen på størrelsesordenen indikeres også gjennom lua som ikke passer. En annen analogisk likhet mellom bestefaren og Tom, er den manglende styringen de har på sine respektive reiser. På overfarten til Amerika, har ikke Tom den minste styring med båten. På samme måten så markerer bestefaren en avstand til å ha full kontroll over hendelsene. For eksempel snakker han til en utsultet Tom som sitter i en av New Yorks parker. Bestefaren sier at om han ville, så kunne han ha løst Tom fra den vanskelige situasjonen, men velger likevel å la vær, for som han sier: ”jeg ønsker å se reisen pusle videre på egen hånd” (1988:100). Bestefaren gjør et bevisst valg i å ikke styre romanen slik han selv finner for godt. Dette har sammenheng med den uferdige båten som er overlatt til havets strømminger. Et sted bestefaren legger ut om romanen, sier han:

Legger du merke til at framdriften virker noe tilfeldig og diltete – som om den styres av sine egne, hemmelige lover (det gjør den da også) og ikke løper snarreste veien til mål? (1988:243-4)

Av dette kan vi utkrystallisere en forskjell på tekster som ”løper snarreste veien til mål” og de som styres av ”hemmelige lover”. Dette skillet finner vi igjen i de moralske utlegningene til bestefaren, der han bedyrer en forskjell på en moral ovenfor kunsten, og en samfunnsmessig moral som er utvendig i forhold til et kunstverk. Kunstneren må følge kunstens moral.

Bestefaren setter slik to typer tekster opp mot hverandre. En type bøker som fokuserer på et sluttpoeng, eller ”mål”, og en type der hver bokstav har et poeng i seg selv. Han sier derfor:

Den er en reise som er total og omslutter seg selv – og hvor dramaets større og mindre deler bakes inn i og/eller settes i forlengelsen av visse oppstått situasjoner – aldri som et dramatisk sluttpoeng i seg selv. Det ville vært det samme som å skrive etter ormens prinsipp, hvor hele den lange kroppen bare blir en pludrende innledning – før man serverer det store sluttpoenget i finalen: ormens hode. Kjeltringen blir tatt. De elskende får hverandre. (1988:246)

Når framdriften blir styrt av hemmelige lover, så er dette i betydningen kunstens lover, som ikke lar seg utlede informativt. Som konduktør eller sjømann på reisen, så ligger det derfor i den bevisste avholdenheten mot å ta styring, en ansvarsfølelse og respekt ovenfor kunstens regler.

Når bestefaren beskriver romanen som et byggverk, så peker han igjen på elementet med lover:

Et byggverk som skal stå må ha en kjeller og solide bjelkelag, Tom, hvis ikke ramler det fort over ende – som kunstverk. Andre oppdager kanskje ikke disse lovene og linjene umiddelbart, og tror at alt er grunnet på tilfeldigheter og plutselige innfall, men slik er det ikke. Jeg er dikteren som vandrer lenge rundt og funderer på hvordan kjelleren skal mures, bjelkelagene gå. Hvilke mønster jeg skal nedtegne i dem, hvilke albuerom som skal gis – stort eller smått, trangt eller vidt – kanskje til og med svært åpent og sprellende? Jeg vet at forskjellen på meg og de fleste andre er at byggverkene mine er konstruert etter andre prinsipper og mer forbløffende lover enn deres. (1988:224)

Lovene og reglene blir her sammenlignet med fundamentet og bjelkelagene i et byggverk. Disse er fastlagt av bestefaren. Den åpenheten, eller fraværet av total styring av romanen, blir dermed sammenlignet med et halvferdig byggverk. Bygningens grunnelementer blir bestemt, mens ferdigstillingen er prosessen med å skrive romanen. Her kommer vi tilbake til problemet med båtmetaforen, om vi skulle betrakte romanen som en båt i en byggeprosess eller en båt på reise. Jeg tror det er poenget å se på romanen som en halvferdig båt på reise, der både byggingen av båten, og reisen som foretas er med på å fullføre romanen. Dette forholdet gjenspeiler den tvetydigheten som gjennomsyrrer romanen, og jeg mener å lokalisere denne dobbeltheten i holdningen til bestefaren.

Et annen viktig metaforikk i romanen, er hvordan den blir beskrevet som en organisk vekst. Dette gjøres hyppigst gjennom at bestefarens skrivepraksis blir lokalisert til et gartneri, men også når bestefaren beskriver romanen som et tre:

Mitt verk knoppskyter dessuten hele tiden – med sidespor jeg kjenner åpningen av, men aldri vet hvor ender. Du kan kanskje sammenligne det med et stort og velskapt tre hvor stammen representerer det faste mur- og bjelkelag – men hvor sidegreinene ustanselig gis muligheter til å skape plutselige og uventede situasjoner: en vakende fisk i et badekar, en innskutt tale om mordet på Palme, Grape på vei inn i skogen med den nylig voldtatte Rosa-Viola i armene. Slik glir disse reisene inn og ut av hverandre – vaker kanskje i den ene, dukker så ned under reisens knudrete overflate i den andre – for deretter å albue seg større plass i en tredje. (246-7)

I dette treet blir stammen elementet som vi har tidligere gjenkjent som romanens lover. For det første handler det her om bevegelse. Stammen står stødig gjennom romanen, mens sidegreinene gis større bevegelsesfrihet, og metaforen peker dermed på hvordan visse elementer i romanen er fastlagt, mens der samtidig gis spillerom. Men tremetaforen strekker seg lenger. Et hundreår gammelt eiketre er også et viktig element i romanen. I innledningskapittelet overnatter Tom og bestemoren inntil dette treet.

Den natten ble de sittende med ryggen mot et kjempetre, en eik på flere hundre år. Skjønt Tom sovnet ikke med det samme – han la år til alder der han satt lent inn mot barkens ru fasthet og så for seg det vesle, vakre huset hjemme. (1988:11)

Eiketre-motivet møter vi igjen i et av Toms møter med bestefaren:

Han hentet en stige, plasserte den opp langs stammen på en hundreårgammel eik – og begynte å klatre oppover. Tom fulgte etter. Høyere og høyere klatret de, over verandakassen og opp stupbratte fjellsider, langsmed vann og små, blomstrende kafébord. Høyt der oppe, nesten øverst i den sammenfiltrede trekronen – steg de av, og befant seg plutselig i den lune skogen bak veddeløpsbanen. Her tok de plass ved siden av hverandre på en flat stein mens de lyttet til småfuglenes sang. (1988:247)

Gjennom å beskrive en klatretur, får vi se hvordan treet fungerer som nok en metafor for romanens struktur. Samtidig som Tom og bestefaren klatrer i eika, så er det som de vandrer gjennom lange strekninger. Det er som om ulike verdener ligger lagvis i den gamle eika. Store avstander blir tilbakelagt bare ved å klatre grein for grein i treet. Jeg har tidligere vist hvordan hendelsene i romanparadigmet på ett vis framstår som samtidige. Tremetaforen med på å underbygge en slik samtidighet. Metaforen samsvarer med hvordan vi har sett at handlingene blir beskrevet som bilder som henges opp. Tremetaforen fungerer derfor forklarende på relasjonen mellom handlingenes og skriftens to sider. Når sidegreinene gis bevegelsesfrihet, så er dette knyttet til de ulike handlingene. Metaforen er med på å skape en forklaring på det gjennomgående paradokset, som handler om hvordan karakterene kan ha frihet i en diktert og skrevet tekst. Dette griper inn hvordan vi kan forstå forfatteren.

Som sagt benevnes bestefarens skriveverksted som et gartneri. Inne i dette gartneriet finnes kulissene og karakterene. Ut fra dette, samt tremetaforen jeg har gått gjennom, ligger det føringer i romanen at vi må forstå skriveprosessen som en organisk prosess. Slik gartneren dyrker fram vekster, slik må forfatteren jobbe med sitt verk. Viktig moment her er hvordan en gartner ikke har fullstendig kontroll over vekstene. Gartnerens oppgave er å legge forholdene til rette for at veksten skal gro, samtidig som han kan beskjære, luke osv. Gartneren har en viss kontroll, men er i stor del overlatt til en naturlig prosess.

Den tvetydige struktureringen av romanen er ikke bare en strategi for å skrive, men er heller et uttrykk for et estetisk grunnsyn som romanen presenterer. Jeg skal nå redegjøre for denne estetikken før jeg går tilbake til utgangspunktet, å spørre etter forfatteren.

3.9 *Romanens estetikk*

Gjennom *Giacomettis forunderlige reise* blir det beskrevet mange ulike typer kunstverk. Vi får høre om Alberto Giacomettis skulptur som hugges ut, om fru Simonettes stup som utføres som kunstverk, om Rosa-Violas dans, om Zeiners gjøgling og midt oppe i dette blir romanen selv diskutert. Slik skapes det også en større forståelsesramme for hva litteraturen er. Jeg skal gå gjennom noen av utsagnene om kunst.

Bestefaren trekker fram en forskjell mellom kunstnere som kopierer naturen, og de som abstraherer den. Det er evnen til å abstrahere som for bestefaren er den ekte, eller sanne kunsten. Uttrykkets forhold til naturen er derfor viktig. Bestefaren viser sin motstand mot naturalistisk kunst når han sier:

[...] i det øyeblikk du lar naturen bestemme over deg – det vil si blande seg inn i bokens reise – ender du opp i naturalisme, all sann kunsts verste fiende. [...] Kunst er å besverge natur, synliggjøre det usynelige, sette ramme rundt en opplevelse, slå permer rundt en reise i ord. Da først har man seiret, og kunstverket vil stå der som et totem, naglet i et dikt eller et bilde – uangripelig for tidens tann. (1988:248)

Det samme forholder mellom kunst og natur tar bestefaren opp i en senere monolog:

Naturens kaos og uorden er det mennesket fra tidenes morgen har fryktet. Så forsøker de å temme dette kaos til bilde, meisle det til totem og skulptur. For dette naturens tilfeldige kaos, slik det åpenbarer seg i sin rene form – blir også bildet av det kaos man frykter i sitt eget hjerte. Kunstneren forsøker å skape orden – flytte treet ut av skogen og inn i bildet, temme elven og gi den form – mane piken ut (254) av mørket og la henne danse – over scenen. (1988:253-4)

Dette kunstsynet er gjennomgående i romanen, og griper også inn i diskusjonen omkring de to virkelighetene jeg behandlet ovenfor. Men avgjørende for denne måten å tenke kunst på, er også hva som er kunstnerens rolle. Bestefaren fortsetter nemlig med å si:

Og gjennom dette kunstens oppryddingsarbeid stiger du også fram for deg selv og synliggjøres: - slik ble min reise – dette er meg. For den du dikter er alltid bare deg selv. (1988:254)

Måten å abstrahere naturen på og ikke imitere, er altså ikke bare en smaksvurdering av kunst, men er direkte knyttet til kunstnerens kreative prosess. Sann kunst betyr derfor å skape et verk der kunstneren også viser seg selv. Når bestefaren snakker om kunstens moral er det ikke bare at kunstens interne lover som skal følges, men like viktig er det å etterlyse en holdning hos kunstneren. En holdning som stiller kunstneren åpen, som lar kunstneren risikere noe i prosessen med å skape. Denne holdningen finner jeg igjen i hvordan forfatteren må forene lovmessighet og albuerom. For å belyse dette videre, vil jeg se nærmere på kunstneren som har lånt sitt navn til romanens tittel. Alberto Giacomettis tilstedeværelse i boken er nemlig interessant med tanke på det estetiske synet som presenteres.

Selv om Reggiano karakteriserer navnet med at ”det lyder så fremmed – selv om navnet er fullt av musikk”(1988:39), så spiller Giacometti en større langt utover bare å være et eksotisk navn. Vi kan finne igjen en rekke tanker hos ham som gjenspeiler seg i romanen. Som jeg viste, var reisemetaforen en tvetydig metafor der det var usikkert om det var romanen som objekt som var på reise, eller om romanen var et produkt av forfatterens reise. Vi finner den samme tvetydigheten hos Giacometti. James Lord har i boken *A Giacometti painting* (2004) fortalt om hvordan det var å sitte modell for Giacometti. Han forundres over arbeidsmetoden som består av to faser som vekslet. Den ene fasen er arbeid med fin pensel hvor Giacometti skaper sterke konturer. I denne fasen blir bildet klart og tydelig. Den andre fasen som følger, er arbeid med en grovere pensel, som Giacometti kaller for *negativt arbeid*. Her begynner Giacometti å slette det han tidligere har skissert opp. Under denne fasen blir maleriet grått og utydelig. På grunn av begrenset tid, skulle Lord bare sitte modell noen dager, men utsetter hele tiden sin avreise slik at bildet skulle bli best mulig. Det blir dermed viktig for Lord å reise på et tidspunkt der Giacometti er akkurat i overgangen fra den første til den andre fasen. For Giacometti derimot vil ikke dette utgjøre noen forskjell:

Om den råkade vara grå, vag och i upplösning, så skulle han nöja sig med det, för definitionsmässig var målningen en ofullständig bild av hur han föreställde sig en acceptabel slutgiltig tolkning av verkligheten. (Lord 2004:118)

Dette har Giacometti selv også skrevet om, i en tekst fra 1959 som omhandler Diderot og Falconets brevvekslinger. Giacometti skriver:

För mig är en skulptur inte ett vackert föremål, utan ett medel att komma till insikt om det jag ser, att försöka förstå vad det är som tilltalar och fascinerar mig hos vilket huvud som helst. Måleriet är ett medel att komma till insikt om vad jag tilltalas och hänförs av hos vilken person som helst, hos vilket träd som helst eller hos vilket föremål som helst. Det spelar ingen roll om en skulptur är lyckad eller inte, den är bara ett medel att tala till andra och att förmedla det jag ser. (Giacometti 1994:137-8)

Poenget er nettopp at maleriet for Giacometti ikke har en egenverdi som virker ut over den kreative prosessen, tvert om skal maleriet reflektere prosessen, og formidle nettopp dette.

Lord forklarer:

[...] han betraktade inte målningen som ett enstaka, objektivt arbete att uppskattas för dess egen skull. Så var det bara jag som tänkte. Han skulle helt naturlig betrakta målningen nästan som en biprodukt, så att säga, till sin ändlösa kamp för att porträttera inte bara en individ utan verkligheten. (Lord 2004:107)

Fokuset skifter derfor fra å betrakte kunstverket som et resultat, til å være en avbildning av en prosess. Han opererer derfor med en nyanse mellom å avbilde virkeligheten, og å avbilde forsøket med å avbilde virkeligheten, med en henvisning til Cézanne:

Cézanne upptäckte att det är omöjligt att kopiera naturen. Det låter seg inte göras. Men man måsta trots alt försöka, försöka – som Cézanne – att tolka upplevelsen. (Giacometti i Lord 2004:89)

På grunn av at kunsten ikke skal gjengi en virkelighet, men isteden *være spor av prosessen i å forsøke å gjengi virkeligheten*, vektlegger Giacometti sterkt hvor viktig det å ikke ha noen klargjort plan over hvordan bildet skal se ut. For nettopp ved å arbeide uten en forutinntatthet, så er det mulig å gripe det prosessuelle i forsøket. Arbeidet med grov pensel, eller det negative arbeidet, er måten han hele tiden kan utarbeide en fortolkning av virkeligheten.

Som jeg viste, er også bestefaren i romanen opptatt av forholdet mellom hva som er planlagt og hva som kan gis spillerom. Knyttet sammen med Giacomettis betoning av å arbeide uten en eksakt plan, vil jeg derfor sirkle rundt hva vi kunne kalle det negative arbeidet i Nyquists roman. Tvetydigheten i hvordan kunstverket både er et ferdig produkt, mens det samtidig er et spor av denne prosessen, kan vi kjenne igjen fra reisemetaforen som jeg har gått gjennom. For kort å oppsummere, er romanen på den ene siden et objekt i reise, på den annen side er romanen selve reisen. Prosessen med å skape kunstverket er samtidig kunstverkets emne. Romanen er både et produkt av og en beskrivelse av sin egen tilblivelse. Det må

følgelig finnes momenter i romanen som er en del av det negative arbeidet. Jeg finner dette koblet til hvordan spillerom skapes som jeg har vist gjennom bruken av en nøytraliserende, punktuell strategi.

Problemet med å gjengi virkeligheten ligger ikke bare i at det er umulig. Det er også et poeng at det ligger utenfor kunsten interesse. Giacometti peker på hvordan slike forsøk virker mot sin hensikt:

Det er omöjligt att göra ett huvud som verkligen ser levande ut, och ju mer man kämpar för att det ska se levande ut, desto mindre levande blir det. Men eftersom ett konstverk i vilket fall som helst alltid är en illusion, så kan man närma sig ett levande intryck genom att öka det illusoriska innslaget. (Giacometti i Lord 2004:121)

Illusjonsmomentet er et viktig moment i Nyquists roman også. Slik jeg viste at teksten lader ut spenningene gjennom sitt spill mellom handlingene og skriften, slik oppnår teksten å skape et bilde av virkeligheten gjennom å bre ut illusjonene. Når vi blir fortalt hendelser som er åpenbart uvirkelige eller illusoriske, så oppleves samtidig Tom som mest jordnær. Det er som vi så de vanvittige historiene som gir Tom mulighet til å lade spenningene ut, og slik framstå som mer virkelig enn historiene. På steder der innslagene i romanen får oss til å heve øyenbrynene høyest, er Tom på sin side nærmest landjorda, og slik sett tangerer han en ytre virkelighet, på illusjonens betingelser. Denne strategien skapes som jeg viste gjennom det jeg kalte for det nøytrale.

I romanen får vi også en beskrivelse av et negativt litteraturbegrep. Mens Tom jobber i Reggianos supermarked, får han en morgen en kunde som spør etter boken ”Mennesket uten ansikt”(1988:265). Tom nekter for at de har boken, selv om Reggianos supermarked har alt i hele verden. Refleksjonen omkring hvorfor Tom ikke vil gi ham boken, gir oss tydelig beskjed om litteraturens moralske rolle. Først og fremst knytter han denne litteraturen til en ødeleggelse av mennesket:

Han kjente til [boken] og liknende litteratur – rå, kyniske greier – hvis eneste hensikt var å ødelegge mennesket fra innsiden, knuse det, rive dets sjel i stumper og stykker. (1988:265)

Denne ødeleggelsen er videre koblet til kunstens rolle som å holde opp et bilde av mennesket. I boken Tom er negativ til, er det annerledes:

Menneskebildet slått til stumper og stykker. De torturerte og ødelagte stirret på ham med blikk blottet for liv. Det var ikke lenger mennesker han hadde foran seg, skapt i Guds bilde, gjenskap i Giacomettis streben etter det himmelske – men vrak – oppegående hylster uten nervetråder og gjenkjennelige bevegelsesmønster – og med gapende

munner som ikke lenger hadde annen funksjon enn å stappe mat i.
Dyret i menneskeskikkelse, slått ut av sin forgylte ramme – knust til et
stykke råtnende skog. (1988:266)

Tom nevner også hvordan litteraturen han er negativ til er knyttet opp til et begrep om
sannhet:

Nå stod altså en av disse rå, kyniske bøllene der med et sjelsliv som
ikke fantes – og ville forme en sannhet som heller ikke fantes, men
som han nå endelig trodde, nei visste skulle bli virkeliggjort –
gjennom DEN STORE SANNHET – hans partis SANNHET – den
endelige og uomtvistelige SANNHET over alle andre. Og for den som
ikke begrep gyldigheten i dette, eller forsto sitt eget beste – hadde man
selvsagt ”andre metoder” å ty til. (1988:266)

Ut fra disse utsagnene kan jeg tegne opp en forståelse av hvordan kunsten bør være.
Kunstverket bør vise fram et bilde av mennesket, i sin ”forgylte ramme”. Den bør heller ikke
skapes i forlengelse av en allerede vedtatt sannhet. En gjentakelse av dette negative begrepet
om litteratur finner jeg i et av utsagnene til Hummeren i fortellingen ”Den røde og den sorte
by”:

Jeg er ved å fullføre mitt største prosjekt, Tom. For at Rettferdighetens
Store, Altoppslukende Lengsel omsider skal gå i oppfyllelse – må
bildene gjøres like, Skulpturene få samme form. Ballettene kalles
Demosthenes og bøkene Prokrustes. (1988:238)

Kunsten som beskrives negativt blir her knyttet opp til to navn. Demosthenes er en gresk
retoriker som er kjent å hisse opp Athenerne til krig. Det andre navnet henspiller til den
greske myten om Prokrustes som la sine ofte i en seng, og som enten strakk de ut eller kappet
av dem beina for at de skulle passe akkurat. Den negative litteraturen knyttes slik opp til en
type litteratur som skrives for å oppnå en effekt, som skrives ut fra en forhåndsbestemt vilje,
med andre ord en instrumentell litteratur. Videre består den negative litteraturen av en ferdig
form. Denne formen knyttes også opp mot tanken om et menneskebilde. Den negative
litteraturen øver vold mot mennesket, og søker å bestemme mennesket i en bestemt og ferdig
oppmålt form. Slik henspiller også tittelen på boken – ”Mennesket uten ansikt” – på at
kunsten skal vise mennesket med ansikt. Tittelen kan også leses i forhold til andre steder i
romanen ansikt blir behandlet. Allerede på de første sidene i romanen, mens karakterene
presenteres, blir dette berørt i en dialog mellom den voksne Tom og bestemoren:

Du er blitt eldre, ser jeg.
Du også, bestemor. Men jeg kjenner deg godt igjen med alle dine
sprø, fine rynker – som et landskap bærer du det gjennom verden, et
landskap fylt av glede og også sorg. Nettopp slik skal et ansikt se ut.
(1988:14)

Det er det individuelle ansiktet som skal synes i kunstverket. Estetikken som avtegner seg i romanen, er slik bestemt både gjennom en positiv side, slik jeg viste den gjennom bruken av Giacometti, samtidig som den reiser brodd mot en kunstforståelse som blir lansert som menneskefiendtlig.

3.10 Forfatteren i Giacomettis forunderlige reise

Det er på tide å rekapitulere hva jeg har funnet i romanen og sirkle inn spørsmålet om forfatteren. Gjennom å forfølge en figur – hvordan elementer i romanen danner seg som par – har jeg også betraktet romanens bestefar og forfatter i sammenheng med hovedpersonens bevegelser. Jeg har pekt på identifiseringen mellom de to og samtidig hvordan berøringen er en gjennomgående gest. Jeg har undersøkt hvordan romanen struktureres av ulike størrelser som jeg har kalt romanparadigmet og fortellingsparadigmet, som jeg også har pekt på er en måte romanen kopierer forskjellen kunst/virkelighet inn i sin egen form. Jeg har også lest denne kopieringen inn i hovedpersonens navn og pekt på hvordan han har en dobbelt funksjon gjennom romanen, som aktør og som nullpunkt. Gjennom å undersøke metaforene som romanen bruker for å beskrive seg selv, har jeg også rettet oppmerksomheten mot en forfatterkonstellasjon som ikke utgjør et entydig bilde, men som er også skapt av den tvetydig figuren som strukturerer romanen. Gjennom å forstå forfatteren som en gartner blir vi oppmerksomme på forfatterens rolle som igangsetter og en som bereder grunnen, men som like fullt må la litteraturen styres av sine egne lover. Gjennom å forstå forfatteren som en bestefar blir vi oppmerksomme på forfatteren som et opphav i andre ledd, en årsak som likevel er distansert fra sitt avkom, samtidig som forfatteren ikke mister sin rolle som veileder. De motstående kreftene i denne konstellasjonen ligger i spenningen mellom å ha kontroll og gi verket frie tøyler. Jeg mener at denne dobbeltheten ikke er tilfeldig nedfelt i romanen, men at den tvert om er utledet av det estetiske utgangspunktet som jeg leste ut av romanen.

Syntesen av albuerom og kontroll kan også leses opp mot forståelsen av romanen som en prosess mot et mål, og som målet i seg selv. Det er en lignende motsetning som skaper et manøvrerbart begrep om romanen i forhold til en forfatterrolle. Leser vi romanen som en prosess, blir det også viktig å forstå forfatterens arbeid med romanen. Samtidig er romanen et mål i seg selv, og slik er ikke prosessen rettet mot et indre anliggende men mot kunstverkets form. Det prosessuelle vektlegges også tematisk i *Giacomettis forunderlige reise* under Tom

og bestemorens møte med Alberto Giacometti. Bestemoren spør om de syv uglene som sitter på bakken rundt Giacometti. Han svarer:

Det er mine syv muser som jeg diskuterer og drøfter mine innerste spørsmål og tanker med, og som ustanselig er på reise jorden rundt for å studere andre folk og folkeslag, deres seder og skikker, hva de holder på med – om bildet av mennesket holdes oppe, eller at det er knust og ligger i grus. (Nyquist 1988:19)

Måten Giacometti innhenter informasjonen via de ni uglene sine, er viktig å legge merke til. Ordene som brukes er ”diskuterer” og ”drøfter”. Informasjonen forstått som en fremmedreferanse må innlemmes i verket via en dialog med kunstneren. Uglene er som jeg viste knyttet til det nøytrale blikket: ”Giacomettis fjerde øye (ugleblikket) hvilte tilfreds på dem”(1988:280). Uglenes innhenting av informasjon er således en viss type informasjon som kan forstås som en informasjon som gir begge paradigmene lik verdi. Måten kunstneren skaper blir muliggjort ved det nøytrale blikket, på samme måten som hovedpersonens liv tilstreber seg en nøytral form.

Her kommer jeg derfor tilbake til der jeg begynte lesningen av romanen, med forholdet mellom Tom og bestefaren. Som jeg viste var det en sterk identifikasjon mellom de to, samtidig som Tom og bestefaren stod i et proporsjonsforhold til hverandre. Når Tom leses inn i kopieringen av skillet mellom fiksjon/virkelighet eller kunst/virkelighet, må det også være mulig å bestemme bestefarens status ut fra denne lesningen. Både Toms forvirring og bestefarens krav om moral er begge tilstander som kan knyttes til en valgfrihet. Toms forvirring er utløst av spørsmålet om han er med i virkeligheten eller om han er med i en fortelling. Spørsmålet utgjør et paradoks som også kan leses ut av Toms navn. Er han med i fortellingen kan han ikke vite om virkeligheten. Er han med i virkeligheten, hvorfor virker da fortellingen så virkelig? Forskjellen mellom virkelighet og ikke-virkelighet som to paradigmatiskke størrelser, der spørsmålet om sannhet eller virkelighet kun gjelder innenfor det gjeldende paradigmat er dermed utgangspunktet for denne forvirringen. Det blir heller ikke bedre når paradigmene forutsetter hverandre. Tom er forvirret, men bestefaren som er en større utgave av Tom har hevet spørsmålet opp til å gjelde moral. Å være forfatter av sann kunst for bestefaren er å velge kunstens innside, og ikke velge en form som gjør kunsten utvendig. Slik størrelsesforholdet mellom de to er, mener jeg det nøytrale er viktig i forhold til bestefaren også. Dialogen som foregår og som kunstverket skapes gjennom er knyttet til å spille paradigmene opp mot hverandre, og ikke tillate den enes hegemoni. Kunstverket må slik innreflektere den dialogen med materialet som foregår, og til rådighet for dette stiller

kunstneren sin egen kropp til disposisjon. Det framstår derfor ikke noe entydig begrep om forfatteren, men likevel mener jeg at romanen tegner opp en forståelse av forfatteren som er manøvrerbart i forhold til analytiske tilnærminger. Frem for alt er det viktig å se hvordan forfatteren *ikke inngår i et årsak/virkningsforhold til teksten*. Heller må forfatteren vurderes gjennom måten han er i dialog med sitt verk. Når Tom i romanen raser over en viss form litteratur, kan dette sees i forlengelse av denne forståelsen av forfatteren. Litteraturen som blir diskreditert er som jeg viste skrevet kun for å formidle en sak, det bestefaren i romanen kaller plakat. Tittelen ”Mannen uten ansikt” kan leses som det verket der forfatteren ikke er villig til å gå i dialog med verket, og som ikke er villig til å risikere noe i skapelsesprosessen. Forfatteren vi sitter igjen med er ikke en gitt størrelse vi kan destillere ut av verket, men en størrelse vi kan gjenkjenne gjennom ulike strategier for å sette romanens krefter i spill. Når jeg spør om hvem forfatteren er i *Giacomettis forunderlige reise* er svaret at hen må leses som det feltet av strategier som holder de motstridende kreftene i gang.

4. I dikter Arilds forunderlige verksted

Nyquists produksjon er ofte så personlig at det er vanskelig å tenke bort forfatteren fra verket. På den annen side kan vi heller ikke sette noe endelig likhetstegn mellom forfatteren slik han fremtrer i litteraturen og den empiriske Arild Nyquist. Gjennom min lesning av *Giacomettis forunderlige reise* har jeg vist hvordan romanen tegner opp en estetikk både gjennom sin tematikk så vel som gjennom formale elementer. I forlengelse av denne lesningen dukker det opp noen spørsmål om hvorvidt refleksjonene fra romanen kan ha virkning på litteraturfaget. I det følgende vil jeg gjennomgå noen slike spørsmål, og undersøke hvordan forfatteren kan relateres til sitt verk.

4.1 Kunst og knekkebrød

Et av spørsmålene som melder seg er hvorvidt denne estetikken strekker seg ut over Nyquists øvrige forfatterskap. Det er også mange utsagn av bestefaren i romanen som finner sinne paralleller i utsagn av Nyquist i intervju. I en samtale med Johan Fredrik Grøgaard trykket i *Basar* (Grøgaard 1977), kommenterer Nyquist samtidens forfattere: ”mye av den litteraturen som skrives i Norge nå blir en transport av på forhånd definerte og klare meninger” (1977:8), og videre: ”Jeg synes at all norsk litteratur er skrevet i forlengelsen av de ti bud” (1977:9). Dette er et utsagn han også uttyper i et intervju fem år senere (Hagen 1982). Disse påstandene minner sterkt om bestefarens utsagn i romanen:

Jeg vet at forskjellen på meg og de fleste andre er at byggverkene mine er konstruert etter andre prinsipper og mer forbløffende lover enn deres. De bygges aldri opp rundt en plakate, og dikteres heller ikke i forlengelsen av de ti bud – hvis første ord lyder: ”du skal” eller ”du skal ikke” (Nyquist 1988:245)

Og når Nyquist litt etter i intervjuet med Grøgaard sier: ”All kunst er abstrakt” (Grøgaard 1977:9), hører vi ekkoet i bestefarens utsagn om at ”all virkelig kunst er abstraksjon” (Nyquist 1988:246). Også den doble rollen som bestefaren inntar, ved både å ha kontroll og gi albuerom, kommenterer Nyquist i intervjusammenheng:

Jeg ser på det som uhyre viktig at det er *jeg*, forfatteren, dikteren, som bestemmer over handlingen, ikke omvendt, altså at handlingen bestemmer over meg. [...] så hender det selvfølgelig at personene i en bok eller fortelling begynner å legge i vei på egen hånd. Da lar jeg

dem gå. Jeg lar dem gå og gå, for jeg vil gjerne se hvor de skal – men likevel sitter jeg oppe på taket på scenen med tynne snorer i hendene og følger med. Og hvis personen plutselig begynner å gå feil – så trekker jeg han tilbake og sier: Nei, Anton, kom hit. Den derre turen der skal vi ikke ha noe av. Nå får du høre på meg og gå til venstre istedenfor høyre. Og da gjør han det, for da styrer jeg han dit. Med fast og litt skjelvende hånd. (Nyquist i Hagen 1982:48)

Vekslingen mellom å ha kontroll over personene og samtidig gi dem muligheten for å bevege seg fritt, knytter Nyquist opp til sin forståelse av litteraturen som kunstverk. Som kunst er ikke litteraturen knyttet til en sak eller meninger om et emne som skal formidles, men er en tekst der form og sak skal veie like tungt:

Vektskålen må ikke bli for tung på den ene siden. Da blir det vel til at vi ender opp i noe Shakespeare har sagt: Der politikken/saken renner inn, renner kunsten ut. Og jeg er først og fremst kunstner [...] (1982:48)

Jeg viste også ovenfor hvordan det i *Giacomettis forunderlige reise* er en sterk betoning av litteraturen som kunstverk, og hvordan det flere steder ble uttrykt misnøye mot en litteratur som fungerte som formidling av meninger.

Misnøyen mot den politiske kunsten kommer også til uttrykk i noen av epistlene han skrev. I ”Morgentanker om kunst” (Nyquist 1994a) uttrykker han at som kunstner føler han seg klemmt mellom to totaliserende tradisjoner. På den ene siden står museene som gir kunstverkene en ferdig definisjon og gjør dem offentlig godkjent. Denne tradisjonen gjør at ”kunsten ikke lenger stiller nærgående spørsmål og derfor ikke kan knekke dagens krykker”(1994a:148), skriver han. På den andre siden finnes venstresiden:

[...] den grå, ”progressive” og formelige massen som snakker om en kunst for ”fålket”, og de mener vel da, formoder jeg – en slags ferdigtygget, drøvtygget havrelefse, solgt gjennom Samvirkelaget, og av nøyaktig samme størrelse og format. (1994a:149)

Vi kan kjenne igjen det negative begrepet om kunst fra *Giacomettis forunderlige reise*, der bøkene ble knyttet til det greske sagnet om Prokrustes; akkurat som han sagde av beina på gjestene for at de skulle få plass i sengen, slik mener Nyquist at venstresidens kunstbegrep er en måte å avstumpe kunsten slik at den skal passe til folket. I epistelen ”Kunst og knekkebrød”(1994b) går han videre i sin karakteristikk av venstresidens kunst og skriver om hvordan den ønsker å ”skrelle bort all eksperimentering, alle ytterpunkter og forsøk på nyskaping” (1994b:72).

Det er i det hele tatt mange anslag i *Giacomettis forunderlige reise* som peker mot at dette er Nyquists personlige oppfattelse av kunstens rolle. Men som jeg nevnte innledningsvis

er litteraturvitenskapen tydelig på ikke å blande disse rollene. For ordens skyld vil jeg tillate med å sitere Rolf Gaasland enda en gang:

Selv om fortelleren skulle komme til å forfekte meninger og synspunkter som til forveksling ligner dem forfatteren forfekter i andre sammenhenger, bør vi holde fast ved at fortelleren og forfatteren ikke er identiske størrelser. (Gaasland 1999:25)

Men etter å ha utdypet refleksjonene fra romanen, er ikke spørsmålet om fortelleren og forfatteren er identiske størrelser et spørsmål som angår kunstverket. Spørsmålet blir overflødig. Forfatteren har benyttet seg av sine egne synspunkter og brukt disse som materiale for den kunstneriske prosessen. Om han sitter igjen med et verk som formidler et synspunkt, eller en sak, har han mislykkes. Isteden kan vi avlese disse synspunktene som et av Nyquists umiskjennelige litterære penselføringer. Vi identifiserer således forfatteren ikke som avsender av et budskap, men som den som viser seg gjennom verket, den som viser sitt ansikt.

4.2 *Intensjon og fiksjonens bakside*

Et annet spørsmål er knyttet til å bestemme forfatteren i forhold til intensjonen med verket. Når den angloamerikanske nykritikken slo fast at verket ikke må leses ut fra hvilken intensjon forfatteren hadde med verket, var dette som jeg også nevnte ovenfor, en metodisk avgrensning for å gjøre verket stabilt og tilgjengelig for analyse. Likevel vil ikke et begrep om en intensjonell feilslutning fjerne forfatterens intensjon i den analytiske sammenheng. Denne påstanden er ikke helt åpenbar. Jeg vil derfor bruke litt tid på å utdype dette poenget.

For å gripe tilbake til Niklas Luhmanns samfunnsteori, så vi hvordan kunstsyste­met og vitenskapssystemet kunne betraktes som to atskilte, autopoietiske systemer. En fullgod beskrivelse av kunstsyste­met er ikke mulig for andre systemer enn kunstsyste­met selv, siden det opererer med egne koder for å organisere informasjon og reproducere seg selv. Når vitenskapssystemet søker å gi beskrivelser av kunstverk – for eksempel når Poul Behrendt søker å diagnostisere Dansk samtidslitteratur – vil ikke vitenskapen kunne nå en forklaring som yter rettferdighet mot kunstsyste­mets selvforståelse. Dette er vitenskapen avskåret fra av den grunn at systemene er operativt lukket for hverandre. Vitenskapssystemet kan innhente informasjon (fremmedreferanse) fra kunstsyste­met og analysere denne, men dette skjer på vitenskapssystemets betingelser, dvs. i følge andre koder for organisering og reproduksjon. På samme måten kan kunstsyste­met innhente informasjon fra vitenskapssystemet, men igjen må

kunstverket organisere denne informasjonen etter sin egen konstituerende kode. Vitenskapen vil derfor alltid inneha et skjevt forhold til sitt studieobjekt:

Et system som videnskapen, der iagttager og analyserer andre systemer funktionelt, benytter i sit forhold til disse systemer et inkongruent perspektiv. Det etterviser ikke slet og ret, hvorledes disse systemer oplever sig selv og deres omverden. Det duplikerer ikke på en enkel måde det syn på sig selv, som det finder. Snarere bliver det iagttagede system påført en procedure vedrørende reproduktionen og kompleksitetsstigningen, som ikke er mulig for det selv. Videnskapen benytter begreblige abstraktioner i sin analyse, som ikke giver det iagttagede systems konkrete viden om sit miljø og løbende selverfaring ret. På grundlag af sådanne reduktioner [...] bliver mer kompleksitet gjort synlig end den, der er tilgjengelig for det iagttagede system selv. (Luhmann 2000a:95)

Derfor er den vitenskaplige tilnærmingen til kunstverket avhengig av å objektivere det, og konstruere et studieobjekt som er forståelig for vitenskapssystemet. Men samtidig er poenget at vitenskapssystemet kan gjøre synlig en høyere grad av kompleksitet enn kunstsysteet selv klarer, og for Luhmann er det nettopp dette som legitimerer vitenskapen.

Etter å ha foretatt en lesning av et verk, vil man altså sitte igjen med en kompleks beskrivelse av kunstverket og det er på dette punkt intensjonen kommer inn. Luhmann beskriver intensjonen som en iakttakelse gjort av en observatør, etter at kunstneren har markert en forskjell mellom form og medium. Intensjon er noe man tillegger kunstneren ved å iakttatte verket. Dette er en tautologisk slutning: "because the intent must be feigned, while its psychological correlates remain inaccessible" (Luhmann 2000b:68). Dette skaper et problem i forhold til at et kunstverk bare kan gjenkjennes hvis det gjenkjennes som intendert i kommunikasjonssystemet. Med andre ord må et kunstverk være *en intendert hendelse i kommunikasjonssystemet som unndrar seg intensjonen*. Spørsmålet om hva forfatteren mener med det litterære verket, er på et primært nivå et spørsmål som forutsetter at det litterære verket kan betraktes som en ytring på lik linje med andre ytringer i kommunikasjonssystemet. Det var dette nivået som ble tilbakevist med begrepet om den intensjonelle feilslutning. Verket i seg selv unndrar seg forståelse. Samtidig er verket plassert inn i et sosialt system, og slik sett er det en kommunikatív hendelse. Det finnes derfor et annet nivå hos forfatterens intensjon, et som spør om utgangspunktet til å sette verket inn som en kommunikatív hendelse. Dette spørsmålet stiller ikke spørsmål etter kunstnerens bevissthet i øyeblikket hun hang opp bildet i galleriet, eller forfatterens innerste tanker da han sendte av gårde manuskriptet til forlaget. Det er heller et spørsmål om forfatteren gjenkjenner en form for kompleksitet som avdekker seg ved lesning, og derfor gir det ut.

Etter min lesning av *Giacomettis forunderlige reise* har jeg en beskrivelse av romanen som samtidig griper inn i den tematiske behandlingen om hva et kunstverk er. I det jeg beskriver et estetisk utgangspunkt for romanen, melder samtidig spørsmålet om denne estetikken er intendert av forfatteren. I litteraturvitenskaplige nærlesninger er det viktig å være tekstnær, dvs. ikke utlegge om noe som ikke har belegg i teksten. Denne regelen er nettopp viktig fordi en forfatters intensjon ikke er tilgjengelig for analysen. Isteden må det finnes tekstlige bevis eller markører i verket som signaliserer at denne kompleksitet på en eller annen måte var intendert. Denne intensjonen kan ikke for kunstverket være en egenbeskrivelse i form av samme språk som vitenskapen gir det, men intensjonen må heller forstås som føringer i teksten som kan lede ut i en slik kompleksitet. Jeg kan her gi et eksempel fra Magne Lindholms hovedoppgave. På tross av at Lindholm setter opp tydelige metodiske grenser for fiksjonens område, trekker han likevel veksler på den ikke-fiktive Arild Nyquist når han skal forklare ulike fortellerstrategier:

Forfatteren Arild blir ført inn som fiktiv person i andre tekster, for å skape velberegnet forvirring om hvor illusjonsnummeret egentlig stammer fra. (Lindholm 1983:27-8)

Slik er Arild Nyquist som befinner seg på utsiden av fiksjonens grenser, likevel en størrelse som kan regnes inn i fiksjonen. Ikke bare skaper bruken av eget navn en forvirring, men den er samtidig ”velberegnet”, noe som åpenbart må leses som en markør av Nyquists intensjon med bruken.

Kompleksiteten til den estetikken jeg har lest ut av *Giacomettis forunderlige reise* må jeg legitimere med at Nyquist var en kunstner med bred forståelse for flere kunstmedier. Slik kan en lesning som søker å plassere litteraturen i et bredere estetisk felt finne en gjenklang i Nyquists rolle som billedkunstner, visesanger, scenekunstner og forfatter. Dermed er ikke begrepet om intensjon fjernet fra litteraturvitenskapen i og med den intensjonelle feilslutning. Snarere er den intensjonelle feilslutning en begrep som samtidig forutsetter forfatterens intensjon. Dette er med andre ord en iakttakelse av teksten, dvs. et tekstsyn som impliserer en intensjon hos forfatteren. Samtidig som denne intensjonen settes metodisk på vent, vil dette nettopp forutsette en slik intensjon.

Foucault er også inne på dette poenget i den nevnte essayet ”Qu’est-ce qu’un auteur?” (1986). I dette essayet skisserer Foucault opp noen momenter som er vesentlige når omfanget av en forfatterfunksjon skal bestemmes. Poenget til Foucault er at denne funksjonen endrer seg historisk og avhenger av samfunnets behov. Foucault peker på hvordan samfunnet begynte å kreve et navn bakenfor tekster hvis de skulle bli betraktet som fiksjon. For

vitenskapen holder det lenge med en form for anonymitet så lenge det styrende mediet er sannhet. For fiksjonstekster forholder det seg annerledes:

[...] "literary" discourse was acceptable only if it carried an author's name; every text of poetry or fiction was obliged to state its author and the date, place, and circumstance of its writing. The meaning and value attributed to the text depended on this information. (1986:143)

Denne funksjonen er således knyttet til en vurdering og behandling av kunst. Et annet poeng Foucault har er hvordan forfatterfunksjonen blir konstruert som en nødvendig, rasjonell enhet bakenfor teksten. Forfatteren er ikke en spontant gitt størrelse, men er heller et komplekst reisverk som skal fungere forklarende på teksten:

The author explains the presence of certain events within a text, as well as their transformations, distortions, and their various modifications [...]. (1986:144)

Forfatternavnet har slik sett også som funksjon å virke forklarende for den vitenskapelige behandlingen av tekster. Noe av det forfatterfunksjonen gjør er slik å fungere som garantist for den litterære diskursen. For å bestemme kunsten kvalitativt er man avhengig av å plassere skriveingen i forholdt til et forfatternavn plassert i forhold til by og årstall. Slik peker Foucault på at det som regnes som en litterær diskurs løsrevet fra samfunnet, faktisk er avhengig av å bli lest opp mot et historisk og sosialt bakteppe for i det hele tatt å bli oppfattet som en slik diskurs. Dette paradokset viser seg også når man opererer med forskjellen fiksjon og virkelighet.

En kort tekst som kan tjene som eksempel på dette, er "Slosskampen" (Nyquist 1997:48) som Nyquist fikk publisert i *Dagbladet* 15.12.1973. Teksten omhandler en jegerpersons slåsskamp med politikeren Anders Lange på Theatercafeen. Reaksjonen etter at teksten var trykket ble at Anders Lange rykket ut i *Dagbladet* for å avkrefte at han noen gang hadde sloss med Arild Nyquist. Det var også lenge siden han hadde vært på Theatercafeen. Lange mente at teksten var ærekrenkende:

- Var det enda ikke benyttet slike farlige fremmedord, sier Lange. –
Hadde det stått: - I natt drømte jeg at jeg sloss med Anders Lange...,
hadde jo folk forstått at dette var oppdiktet. (Lange sitert i Nyquist 1997:50)

Også Johan Borgen hang seg på kritikken av Nyquists tekst, kalte den for barnslig og sa at teksten kunne "bli misforstått av overfladiske avislesere, som er i flertall" (Borgen i Nyquist 1997:50). Det er lett å le av Anders Lange og Johan Borgen, og kalle den første for en inkompetent leser og beskyldte den andre for å mistenke at alle andre er inkompetente lesere. I

forhold til Anders Lange, skjer det et brudd med forventningene om hva som er fiksjon og hva som ikke er fiksjon. Med ønsket om at forfatteren hadde tilføyd ”I natt drømte jeg”, markerer han således et ønske om at fiksjonen skulle vært tydeligere markert. Dette er ikke noe Anders Lange er alene om, men er faktisk en nødvendig instans for at fiksjonen skal kunne oppfattes som fiksjon.

Niklas Luhmann peker på denne instansen og kaller det for en *dobbelramme*. Kunsten er bare mulig så lenge noen oppfatter den som kunst. En litterær tekst i avisen kan lett forveksles med en artikkel, hvis ikke fiksjonen markeres. For at fiksjonen skal kunne oppfattes som fiksjon er det derfor nødvendig med signaler som markerer denne fiksjonen. Kunstverket settes derfor inn i en ramme eller på en scene for at verket ikke skal forveksles med den virkelige verden, og dette er den ene rammen. Den andre rammen kommer som en følge av den første; det blir nødvendig for kunsten å opprettholde sin illusjon på tross av at den er gjenkjent som nettopp en illusjon. Denne rammen skapes som en funksjonell ekvivalent størrelse av den første. Den litterære teksten må derfor både markere at den er fiksjon samtidig som den må oppheve denne rammen og gjenskape illusjonen. Innrammingen er derfor dobbel i den forstand at den ene rammen er ekstern for teksten, mens den andre rammen er intern. Rammene blir således skapt av interne og eksterne medium:

It is constituted by an internal medium that shapes materials – paint, language, bodily movements, spatial arrangements – within an external medium that isolates the forms in their striking particularity and guarantees that they are perceived as art rather than as wood, a coat of paint, a simple communication, or human behavior.
(2000b:110)

Nyquists tekst er fiksjon, men Lange klarer ikke å gjenkjenne den som fiksjon, og avleser derfor teksten som en artikkel, dvs. som enkel kommunikasjon. Grunnen til at det ikke er åpenbart for Lange og Borgen at andre ikke vil misforstå teksten, henger sammen med at teksten er suksessfull i å skape illusjonen om virkelighet. Dette gjøres nettopp ved å nevne Anders Langes navn og samtidig henvise til politiske saker som kan knyttes til ham. Denne måten å navngi og bruke elementer som er umiddelbart nære i samtiden, er noe som særpreger Nyquists tekster, og da spesielt ved å bruke sitt eget og sin kone, Anne-Karis navn. At teksten i Dagbladet ikke engang brukte Arilds eget navn, men kun refererte til en jeg-person, kan vitne om hvor kraftfull denne teknikken er. En slik illusjon kan bare skapes ved at henvisningene i teksten er ekte og gjenkjennbare. For at illusjonen skal opprettholdes er det derfor helt nødvendig å gjenkjenne navnet ”Arild” som den virkelige forfatteren og ikke bare

en tekstlig instans. En klar avgrensning mellom forfatter og forteller får ikke med seg dette samspillet.

Når jeg i lesningen av *Giacomettis forunderlige reise* så hvordan forskjellen fiksjon/virkelighet ble kopiert inn i verket, er det nettopp et slikt samspill som blir kopiert. De to paradigmene i romanen fungerer som en allegori for dobbeltrammen som fiksjonen betinger. Derfor kan jeg også gå et steg videre og betrakte romanens beskrivelse av seg selv, som en inngang til hvordan vi kan betrakte forfatteren i det virkelige skillet. Slik det i romanen dannet seg noen møtepunkter mellom de to paradigmene – steder der det ikke lot seg gjøre å avlese om ordene henviste til den ene eller andre siden – slik fungerer nettopp de markørene som er med på å skape tekstens illusjonsnivå. Bruken av navnet "Arild" bærer derfor med seg *både den fiktive Arild og den virkelige Arild*. Det er på slike punkter fiksjon og virkelighet møtes, og ikke bare møtes de men de er også helt nødvendige for å stable fiksjonen på beina.

På et annet nivå får denne tanken implikasjoner for Behrendts dobbeltkontrakt. Som sagt søker Behrendt å beskrive et fenomen i dansk samtidslitteratur som utfordrer den vanlige konsepsjonen av nyere bøker. Han hevder også at dette fenomenet utfordrer ideen om verkautonomi, fordi verket nå inkluderer både en aktiv forfatter (som ljuger i avisintervju) og en aktiv leser (som må reise seg fra stolen og etterprøve informasjonen med et leksikon). Niklas Luhmann hevder på sin side at et kunstsystem som har utdifferensiert seg til et autonomt funksjonssystem i samfunnet, tar i bruk provokasjoner for å presse sine egne grenser. Om de sosiale stuntene i dansk samtidslitteratur leses som en slik provokasjon, blir også Behrendts påstand noe mindre kontroversiell. For kunstsystemet er det ikke snakk om å oppheve seg selv, men heller å presse grensene for seg selv. Dette gjør systemet ved å innlemme negative eksempler på seg selv:

[...] the autopoiesis of the system has no place for an ultimate operation that would negate the system as a whole, because all operations are conceived from the perspective of reproduction. As a form of practicing autonomy, the self-negation of the system is only one operation among others, an attempt to press the system to its limits so as to include the excluded, or to surpass with its negativity everything that preceded it, or to allow every possible nonartistic reality to reenter in the realm of art. (2000b:293)

Systemet reproducerer seg selv, også ved å håndtere sin egen negasjon. Systemet prosederer en provokasjon nettopp for å produsere seg selv, for å teste ut sin egen grense mot omverden, for som Luhmann så retorisk spør: "[...] how is this possible socially if not on the

basis of autonomy?”(2000b:294). Kunstens autonomi er nettopp en forutsetning for det spillet forfatteren kan sette i gang⁹. At dette er en form som systemet benytter seg av for å reproducere seg selv, viser seg også gjennom hva slags verk som blir brukt i iscenesettelsen av spørsmålet om sannhet. Luhmann skriver:

Self-reference is undermined when the system challenges its own boundaries and when it begins to treat the choice of one or the other type of reference as a system-internal operation. (2000b:298)

Det er derfor ikke tilfeldig at Høegs roman er en realistisk oppvekstroman og ikke en roman som er eksperimentell i formen.

Slik som kunstneren i *Giacomettis forunderlige reise* ble karakterisert i forhold til verket ”som vindpust”(1988:299), er forfatteren alltid til stede i romanen som verkets nødvendige utsiden. Denne utsiden skapes i og med verket, og *det er ikke mulig å avlese verket som fiksjon uten å ha begrep om denne utsiden*. Det finnes møtepunkt som stikker seg gjennom skillet mellom innsiden og utsiden, og slike møtepunkt forblir umulige å avlese med en henvisning til den ene eller den andre siden. Slike møter finnes for eksempel i bruken av navn, i alle typer informasjon eller synspunkter, samt intertekstuelle referanser. Når det i *Giacomettis forunderlige reise* brukes tekster fra en melkekartong og en artikkel fra *Samtiden* er dette slik informasjon fra utsiden av fiksjonen som i forhold til verkets status verken kan bestemmes som kun fiksjon eller kun fakta.

4.3 *Iakttakelsen av dikter Arilds forunderlige verksted*

I innledningen skisserte jeg opp mitt problem med faget. Jeg viste også hvordan dette var knyttet til forfatterens iscenesettelse av diktene og mitt møte med de samme diktene, senere under andre forutsetninger. Som jeg viste til ovenfor forutsetter kunsten et skille mellom kommunikasjon og persepsjon, og kommuniserer nettopp dette skillet på en måte som er irriterende for kommunikasjonen. Ved å bruke av sin egen kropp, og skape et samspill mellom teksten og sin egne fysiske tilstedeværelse skapte Nyquist et uttrykk på scenen som er

⁹ Nå opererer Behrendt med et annet begrep om autonomi, der verket sees i kontrast til samfunnet. Luhmanns autonomibegrep er ikke et forsvar for en slik holdning: ”Modern art is autonomous in an operative sense” (Luhmann 2000b:134), skriver han og viser til hvordan kunstsystemet bare er et av de funksjonssystemene som utskiller seg til å være autonome. Snarere enn å være et ideal for kunsten, hevder Luhmann: ”Autonomi er noget, der bliver *påtvunget* kunstsystemet – ene og alene fordi intet andet samfundsmæssigt delsystem producerer kunst eller blot gør krav på at være kompetent til at udtale sig om sagen” (Luhmann 1997c:129). Selv om ikke autonomibegrepet er identisk, er dette et viktig poeng, siden Behrendt går så krast ut og krever en ny bevissthet omkring kunstverkenes status. Som jeg nå har vist flere steder, tvinger denne polemiske holdningen Behrendt igjen ut i unyanserte slutninger som har uheldig virkning på hans prosjekt.

vanskelig å gripe for en litteraturanalyse. Opplesningene peker slik på et problematisk felt. Som jeg har nevnt berører Charles Bernstein dette feltet. I artikkelen om *Close Reading* sier han at en skuespillers tolkning aldri vil oppnå den samme autoritet som den poeten selv legger frem (Bernstein 2003:5). Men samtidig som Bernstein vektlegger forfatterens autoritet over verket, er han nøye med å understreke at framførelsen ikke virker den andre veien. Han skriver:

Diktopplesningen framstiller diktet, ikke dikteren; den materialiserer teksten, ikke forfatteren; den framfører arbeidet, ikke den som komponerte det. Kort sagt er det betydningsbærende trekket ved diktopplesningen i mindre grad poetens nærvær enn diktets nærvær. (2003:9-10)

Jeg mener det er problematisk å opprettholde dette skillet. Med utgangspunkt i Nyquists opptredener ble diktene satt i spill med den fysiske dikteren til stede. Framførelsen av tekstene var en del av en større helhet. Ikke bare iscenesatte han det enkelte diktet og framstod som dikter Arild i tekstene sine, men han signerte også bøker med den samme signaturen. Diktopplesningene så vel som den øvrige litteraturen, var også med på å fremstille en forfatterrolle. Denne forfatterrollen er igjen vanskelig å distansere klart fra en ”egentlig” eller ”virkelig” Nyquist. Som jeg viste ovenfor forutsatte denne rollen nettopp en autentisk referanse.

Poenget er derfor at når jeg trodde jeg kom hjem og leste det samme diktet, så tok jeg feil. *Det finnes ikke noen samme versjon*. Litteraturanalysen har behov for å fokusere på diktet som et stabilt, lingvistisk objekt, mens det i forhold til en teori som favner om et bredere estetisk felt blir tydelig at diktet, slik det framstår på scenen, er et verk som låner mening av flere elementer enn bare teksten i boken. Slik kan mange av Nyquists dikt leses som partiturer som må framføres. På samme måte som med romanen som krever en viss kunnskap om utsiden før innsiden kan forstås som innsiden, følger også diktene denne formen. Forståelsen av hvem dikter Arild er i diktene, er betinget av hvem dikter Arild som signerer bøker er. Dette forholdet kan også sammenlignes med forholdet mellom Tom og bestefaren i *Giacomettis forunderlige reise*. Tom framstår som en mindre versjon av bestefaren, bestemt gjennom et metonymisk forhold. Dikter Arild i det enkelte dikt er også en mindre utgave, men like fullt bestemt av den store dikter Arild på utsiden. Den nøye atskillelsen som har vært vanlig i litteraturvitenskaplige, tekstimmanente analyser har unngått å forstå dette poenget.

Med utgangspunkt i hvordan diktopplesninger skaper nye tekster, mener jeg å få øye på de kreftene som er med på å skape den litterære opplevelsen. Også en roman må

konkretiseres gjennom skrift på ark, bundet sammen i permer, med forfatterens navn på bokryggen og forlagets salgstekst på baksiden. Disse elementene kan ikke tenkes bort, men er faktisk med på å etablere utsiden av den litterære opplevelsen. På samme måten vil forfatterens kommentarer og oppførsel i media ha innvirkning på lesningen av boken. Det er akkurat dette poenget som Behrendt også peker på. Spørsmålet er derfor om dette er momenter som er bestemmende for hvordan et kunstverk skal analyseres. Man kan forholde seg analytisk til et litterært verk ved å konsentrere seg om de interne likhetene og ulikhetene, men man kan også benytte ytre faktorer i en analyse, og her kommer forholdet til forfatteren inn. Man kan benytte seg av forfatterens økonomi (salgstall, personlig økonomi), politisk engasjement, eller finne den analytiske nøkkelen til et verk på stedet der forfatteren vokste opp. Dette er uansett en analytisk strategi. Har disse faktorene mer eller mindre betydning enn et intervju med forfatteren? Hvis forfatterens uttalelser i media skal ha forrang i en analyse, er det fordi disse uttalelsene er en del av verket, eller er det fordi den som studerer verket finner disse utsagnene mer interessante? Spørsmålet alt munner ut i er hvilken status verket har og hvor grensene går for det litterære verket.

Dette er problemer som oppstår i øyeblikket man skal forholde seg analytisk til litterære verk. Det finnes ingen prinsipielle begrensninger for mulige iakttakelser av et kunstverk, noe som igjen utgjør et problem for både vitenskapen og for muligheten for å kommunisere om et kunstverk overhode. Luhmann peker som nevnt på hvordan de ulike funksjonssystemene utdifferensierte seg i samfunnet på bakgrunn av de symbolsk generaliserte kommunikasjonsmediene som skulle sikre suksess i kommunikasjonen. Disse mediene fungerer som en reduksjon av muligheter for iakttakelser. Når man snakker om kjærlighet, er dette et medium som sikrer at man ikke begynner å snakke om helseproblemer eller økonomi. Helse og økonomi kan selvsagt tas med inn i diskusjonen om kjærlighet, men bare på betingelsen av hvilken rolle de spiller i forhold til kjærlighet. På bakgrunn av slike medier, utskilte det seg funksjonssystemer. Funksjonssystemene er derfor en måte å redusere de ubegrensede mulighetene for iakttakelse. Vitenskapssystemets behandling av litteratur vil derfor være betinget av en reduksjon av måtene man kan snakke om litteratur, og det er nettopp dette som muliggjør at kommunikasjonen om litteratur kan fortsette. Vitenskapssystemet har også andre måter for å sikre en slik fortsettelse. Luhmann skriver:

[...] der findes sammenhænge, som er for komplekse til, at de har taget form af en kontrovers eller af det fadermord, som synes at være nødvendig for at videnskaben kan gå frem. (Luhmann 1997b:221)

Der er derfor et poeng at reduseringen av kompleksitet også vil utelukke en rekke mulige iakttakelser, ikke fordi de ikke kan inngå i en sann/ikke sann kode, men fordi de er alt for omfattende for systemets fremdrift¹⁰. Når Magne Lindholm i sin hovedoppgave setter opp grenser for hva analysen kan romme er han også befriende ærlig i forhold til dette momentet, når han skriver: ”Grensene jeg insisterer på her, er satt opp for ikke å drukne i dette innfløkte samspillet”(1983:10). Luhmanns poeng er at det ikke nødvendigvis er den enkelte forsker som drukner i et slikt samspill, men at systemet ikke klarer en for stor kompleksitet. Den analytiske tilnærmingen vil slik kunne gripe til strategier som er mulige for det vitenskapelige systemet. I litteraturvitenskaplige tilnærminger vil dette si former for forståelse av litterære verk som er muliggjort gjennom kommunikasjon. Dette er ikke et uttrykk for en stagnering; et kommunikasjonssystem vil alltid ta steget ut over den informasjon som systemet har tilgjengelig. Det er med andre ord alltid mulig for å bevege seg ut av den rammen som litteraturvitenskaplig praksis fastlegger, samtidig som dette må skje med et fraspark i det som allerede er kommuniserbart.

For å trekke disse tankene over på min egen avhandlig kan jeg formulere det slik: Etter å ha lest *Giacomettis forunderlige reise* sitter jeg igjen med en tekstimmanent analyse av romanen. Jeg har pekt på muligheten for at dette er Nyquists egen estetikk, og samtidig har jeg vist hvordan forståelsen av forfatteren er implisert i en forståelse av verket. Men fra det vitenskapelige ståstedet kan jeg ikke *formelt* slå fast at denne estetikken bærer Nyquists signatur. Dette forblir kun min fortolkning. Jeg er selv overbevist om dette, og mener at disse momentene er vesentlige for i det hele tatt å forstå Nyquists øvrige litteratur. Men denne påstanden vil alltid virke som en mer eller mindre plausibel teori. Innenfor litteraturvitenskapen snakker man derfor ikke om sanne eller usanne tolkninger¹¹. Dette er et viktig poeng siden det er denne koden vitenskapen bruker. Også i humanistiske fag, litteraturvitenskapen inkludert, er man avhengig av denne koden. Hva er i så fall sant/usant i litteraturfaget? Svaret på dette kan knyttes til fagets måte å bruke tekster. Faget konstitueres av ulike tilnærminger som alle på en eller annen måte forutsetter gjenlesninger av det litterære verket. Som jeg pekte på innledningsvis var det også dette momentet som gjorde Nyquists dikt overflødige i en litterær analyse. Metodene gir formale elementer likevekt med den

¹⁰ I den norske fagdebatten har det kommet en bekymring omkring *mangelen* av en slik reduksjon i en artikkel som etterlyser en litteraturvitenskapelig ”normalvitenskap”. Se Rolf Gaasland og Anniken Greve. 2004. ”Å snakke med hverandre. Om fagfellesskap, begrepsforvaltning og personlig engasjement i litteraturvitenskapen”. I *Norsk Litteraturvitenskapelig Tidsskrift*. Nr. 1, 2004. S. 32-44.

¹¹ ”Det er ikke helt vanlig å tale om hverken *gyldige* tolkninger eller *sanne* tolkninger. Ofte bruker vi vel ’overbevisende tolkninger’, ’gode tolkninger’, ’plausible tolkninger’ eller ’velbegrunnede tolkninger’” (Hagen 2004:145), skriver Erik Bjerck Hagen i et debattinnlegg i *Norsk Litteraturvitenskapelig Tidsskrift*.

informasjonen som utgjør teksten tematikk, samtidig som den baserer seg på at hvert element innenfor verket, har en betydning i forhold til andre element. Dette er en tilnærming som skiller seg ut fra andre fag som benytter seg av tekster¹².

At faget er konstituert av en måte å lese på som forutsetter gjenlesninger, er også et av Poul Behrendts viktigste poeng i *Dobbeltkontrakten*. Behrendt anser dette for et faglig problem som han søker å løse ved å lansere begrepet om førstegangsleseren. Dette er nok det mest interessante bidraget i boken, men spørsmålet som gjenstår er i hvilken grad et begrep kan endre den metodiske konstitueringen av faget. Behrendt gjør i slutten av sin bok en fin lesning av Maurice Blanchots tekst "L'instant de ma mort" og klarer å peke på mangler med tidligere lesninger ved å trekke inn biografiske opplysninger om Blanchots fødested og historisk informasjon om Hegel og Napoleon. Slik kan han peke på at en forståelse av teksten er nøye knyttet til et velberegnet avvik i forhold til biografisk informasjon, noe som eksemplifiserer Behrendts begrep om dobbeltkontrakten. Samtidig er lesningen en tekstimmanent lesning der teorien, i dette tilfellet biografiske opplysninger om Blanchots oppvekst, blir innlemmet i forhold til metoden. Slik sett er teksten stabilisert i forhold til hva som er nødvendig for metoden. Faget kan slik iakttas seg selv, men alltid på bakgrunn av sin blinde flekk som i iakttakelsen forskyves. En hver fortolkning vil derfor alltid fungere som ny teori for faget, mens den metodiske tilnærmingen av tekster kan velge å innreflektere denne teorien, eller om den vil vektlegge andre aspekter. Når jeg slik slår fast Nyquists estetiske utgangspunkt og refleksjoner, vil dette alltid måtte være en fortolkning som er knyttet til en vurdering av elementer jeg fant gjennom analyse.

4.4 Hva er en forfatter?

Som jeg innledet med i dette kapittelet, anså ikke Nyquist sin posisjon som kunstner på den siden som hengte kunstverket opp på museene, der verkene ble gitt en endelig definisjon. Heller ikke befant han seg på venstresiden som brukte kunsten funksjonelt som en redskap til å formidle de rette meningene. I epistelen "Morgentanker om kunst" kommer han med en beskrivelse av sin mellomposisjon:

Nei, jeg blir ikke stallknekt eller dragon for noen annen enn kunstens evige levedyktige spørsmålsteget og mangel på entydige svar. Mot alle såkalte faste og jordbundne systemer blir jeg en sann forræder. Jeg sier: stol ikke på meg. Mine venner sparker jeg når de ikke venter det.

¹² For eksempel den analytiske filosofien legger ikke like stor vekt på formale elementer når de fortolker tekster.

Mine fiender slår jeg plutselig på skulderen med et saftig glis. For husk: kunsten er en fugl som aldri lar seg fange. I samme øyeblikk vi tror vi griper den – er det for seint. Alt vi står tilbake med er to tomme hender – pluss en grå jord. (1994a:149)

Slik gir Nyquist kunsten en overordnet rolle. Jeg kjenner igjen utsagnet om kunstens moral fra *Giacomettis forunderlige reise*. For å skape et moralsk verk må man følge kunstens moral, som gir kunsten halvveis frie tøyler. Det gjennomgående poenget til Nyquist er hvordan kunsten som blir ufarliggjort gjennom definisjoner er ubrukelig, og kunsten som skapes på bakgrunn av en på forhånd gitt sak, er umoralsk, usann type kunst. Protesten mot den sistnevnte typen er også tydelig i romanen. Nyquist setter slik ord på en mellomposisjon som jeg her vil tenke opp mot andre begrep om forfatterrollen.

De to totaliserende posisjonene som står på hver side av Nyquists sanne kunstner, kan med litt velvilje sammenlignes med Roland Barthes avgrensning av begrepet om *écrivain*. Som jeg viste ovenfor ønsket Barthes på den ene siden å avgrense begrepet i en kontrast til *autor*. Her er poenget at det ikke er den dominerende bruken av korrekte tolkninger i forhold til forfatterens intensjon som skal gjelde. Denne siden kan sammenlignes med det Nyquist kaller museenes ferdigdefinering av kunstverkene. På den andre siden avgrenser Barthes i essayet "Ecrivain et écrivains" sitt begrep om *écrivain* i forhold til skribentene. Her kaller han skribentene de som bruker litteraturen som et medium for fastlagte meninger. Skribentene minner om den gruppen Nyquist kaller venstresiden. Slik *écrivain* også er nærmere knyttet til *écriture*, enn *autor*, kan også begrepet sies å fange opp hvordan den kreative prosessen er en forhandling eller drøfting med språket som materiale. *Écrivain* er likevel et begrep som forholder seg på det språklige nivået, på nivået der skrivemåtene kan samles.

For å komme til det nivået der kunstartene samles og sees i sammenheng med hverandre, vil jeg igjen trekke fram Niklas Luhmanns teori som behandler kunstsysteet under ett. Med den systemteoretiske innfallsvinkelen til Luhmann, forsvinner kunstneren betraktet fra kunstsysteet. Mens klassisk estetikk enten forutsetter et kreativt eller et opplevende subjekt i sine teorier, skaper det klare skillet mellom persepsjon og kommunikasjon en annen situasjon. For kunstsysteet er det ikke noen vesensforskjell mellom kunstneren eller publikummet. Begge iaktar en forskjell som Luhmann peker ut som *forskjellen mellom persepsjon og kommunikasjon*. Med Luhmanns teori vendes derfor fokus vekk fra subjektet og over til *hvordan* dette skillet skapes:

Now it becomes important that, and in what ways, the boundaries of the individual work of art mark the structural coupling between perception and communication. (2000b:46)

Kunstsystemet reproducerer seg selv ved hjelp av denne forskjellen, og alt vil for systemet ses i forhold til sin egen reproduksjon. Betraktet fra innsiden av kunstsystemet blir det derfor vanskelig å snakke om en forfatter annet enn informasjon, eller fremmedreferanse. Skulle man snakke om kunstneren måtte det skje fra et annet system:

One can certainly speak of artists as human beings or of artworks as material artifacts; indeed, one would need to thematize such matters if one's ambition were a complete description of the object. Such a description, however, would have to deploy another system reference or switch back and forth between different system references.
(2000b:52)

Slik kan spørsmålet om forfatteren sees som en måte å legge føringer for forståelsen av kunstverket. Skal forfatteren være en størrelse som er meningsfull i forhold til verket, må han betraktes utenfra, fra et annet sosialt system. Det finnes imidlertid alternative systemer som kan betrakte forfatteren via andre styrende distinksjoner.

Selv om det ikke lar seg gjøre å ende opp med noe entydig begrep om forfatteren i ly av Luhmanns teori, mener jeg at det likevel kan være fruktbart med en liten refleksjon omkring dette. Skal jeg tenke inn en forfatter i forhold til kunstsystemet, er det første hinderet å forklare hvordan bevissthetssystemet og kommunikasjonssystemet kommuniserer. Måten psykiske og sosiale systemer er koblet sammen på er i utvekslingen av informasjon, eller fremmedreferanse, og Luhmann kaller dette altså for *strukturell kobling*. Denne forbindelsen blir derfor fokuset for i hvilken grad vi kan snakke om en forfatter i forhold til verket, og ikke minst i hvilken grad denne strukturelle koblingen kan avleses i verket. Begrepet høres unektelig klinisk ut og vanskelig å assosiere med en menneskelig størrelse, men samtidig fanger begrepet opp en måte det psykiske systemet og det sosiale systemet står i forhold til hverandre, *uten å måtte beskrives som et årsak/virkningsforhold*. Selv om jeg har beveget meg rundt i vidt forskjellige teoretiske landskaper, så er det en fellesnevner i disse reisene. Slik Nyquists forfatter framstår i et prosessuelt forhold til verket, er også Luhmann og Barthes inne på en størrelse som ikke tenkes som en entydig avsender. Nyquist opererer ikke med en teoretisk størrelse, Barthes argumenterer hovedsakelig lingvistisk mens Luhmanns systemteori opererer på langt flere nivåer med et ekstremt abstrakt vokabular. Luhmann gjenkjenner den selvreferensielle formen i alt fra tegn til større samfunnsformer, mens Barthes i "La mort de l'auteur" bruker tekstteorier og forestillinger om intertekstualitet til å sette forfatteren i parentes. Jeg mener likevel disse sammenligningene kan få stå som noen posisjoner som ligner med alle de forbehold en slik sammenligning måtte bære med seg. Slik

mener jeg at jeg kan lansere noen teoretiske posisjoner som kan *stå i forhold* til forfatteren jeg leste ut av *Giacomettis forunderlige reise*.

4.5 *Reisen avsluttes*

Etter lesningen av Nyquists roman har jeg kommet fram til noen innsikter som jeg mener også har relevans for dagens litteratur. Som nevnt peker Behrend ut noen danske forfattere som spiller med verdiene sant/usant og dermed klarer å sette spørsmålstegn ved verkenes autonomi. Et annet eksempel kan hentes fra Sverige: Daniel Sjölin gav i 2007 ut *Världens sista roman* hvor han tematisk bruker sin egen biografi. Siden han allerede er en kjent personlighet i Sverige, gjennom å være programleder på svensk tv, blir det tydelig at beskrivelsene av ham selv har tydelige avvik med den virkelige Daniel Sjölin. Spørsmålet som melder seg er det samme som hos Behrendts tilfeller, spørsmålet om det er sant/usant. Slik jeg har gjennomgått denne problematikken her, viser det seg at et slikt problem både bør og kan omgås ved å reflektere litteraturen opp en kunstnerisk praksis.

Videre mener jeg at avhandlingen også har relevans for litteratur som ikke eksplisitt tematiserer eller spiller med forfatterens navn og biografi. Et eksempel på hvordan forfatteren spiller inn på verket ble tydelig da Trude Audny Ødegård satt seg fore å undersøke hvorfor landets mestselgende forfatter – Anne B. Ragde – ikke ble lest av academia. I artikkelen ”Berlinerpopulismen” (Ødegård 2006) skriver hun:

En enkel spørreundersøkelse gjort blant 16 litteraturprofessorer, stipendiater, postdoktorer og førsteamanuensiser, viste at av de åtte som besvarte undersøkelsen, hadde bare to lest noe av Anne B. Ragde (2006:11)

Det var bare to av de som ikke hadde lest Ragde som også kom med en årsak til dette. Disse mente at ”Ragdes mange opptredener i media hadde påvirket deres leselyst i negativ retning” (2006:12). I et intervju i Dagsavisen (Løvlie 2007) uttyper Ødegård denne påstanden med å peke på hvordan Ragde reklamerer for Bokklubben med å la seg avbilde kledd ut som en hore. Ødegård sier om litteraturfaget:

Selv om faget kan virke svært åpent og fordomsfritt finnes det ubevisste grenser for hva slags litteratur man kan befatte seg med. (Ødegård i Løvlie 2007)

I artikkelen sin konkluderer Ødegård med at fordommene som den akademiske behandlingen av litteratur opererer med ”vitner om en mistillit til faget”(Ødegård 2006:13). Denne

mistilliten knytter hun til at litteraturforskerne ikke viser interesse for det som er mest lest, på grunn av en viss oppførsel hos Ragde.

Slik jeg har gjennom denne oppgaven har vist hvordan fiksjonen faktisk er betinget av en omverden for i det hele tatt å kunne bli oppfattet som fiksjon, er det ikke tilfeldig at Ragdes opptreden i media påvirker leselysten. Jeg vil på bakgrunn av det jeg har skrevet hittil, hevde at *Ragdes opptreden faktisk er en del av hennes romaner*. Opptredene griper inn i kommuniseringen om bøkene og dermed også bøkene selv. Spørsmålet er derfor om det er litteraturvitenskapens oppgave å ta hensyn til dette. Det var ut fra en slik innsikt og behovet for å skape et stabilt studieobjekt, at grensen mellom verk og forfatter ble satt opp. I kontrast kan den historisk-biografiske metoden forstås som en måte nettopp å skape et studieobjekt av de litterære verkenes omverden. Problemet oppstår når dette skillet blir tatt for gitt og utgjør normen, snarere enn å være et metodologisk valg. Det finnes ikke et sted å sette opp et endelig gjerde mot ytre påvirkninger av et verk. Samtidig er dette mulig nettopp fordi verket er autonomt (i Luhmanns betydning av ordet) og slik allerede har satt opp en slik grense. Litteraturen kan fortsatt bare reproducere seg på sine egne betingelser. I et samfunn der forfattere aktivt tar i bruk andre medier for å lansere seg selv, og slik utfordrer litteraturen, blir det påtrengende for litteraturfaget å operere med et mer nyansert autonomibegrep enn det som gjerne er tilfellet i debatter der polemikken har lagt ut sine snubletråder.

Det finnes flere tendenser til å tenke mer nyansert. Et eksempel på dette er Arne Melberg. I 2007 kom han ut med boken *Selvskrevet* (Melberg 2007) som omhandler selvframstillinger i litteraturen. I denne boken sier han seg enig i Behrendts poengtering av at man ikke kan tydelig skille mellom forfatter/forteller, men at man må åpne opp for muligheten for å tenke dette forholdet i et "både-og" (2007:9). Slik er han med på å nyansere forståelsen av litteratur. Samtidig vil jeg bemerke at for å komme opp med et begrep om dobbeltkontrakten eller, som Melberg, tenke litteraturen som et "både-og" istedenfor et "enten-eller," er man i nødt til å ta utgangspunkt i en litteraturforståelse som setter verket inn i en kommunikasjonsmodell.

Hvis litteraturfaget skal skape mer adekvate beskrivelser av litterære utprøvningsformer av sorten Behrendt tar opp, er det nødvendig med en grundigere og mer nyansert forståelse av hva fiksjon er. Fiksjonens område må tenkes inn i en estetisk ramme. Slik kan faget også danne et mer nyansert autonomibegrep som forstår hvordan en rekke av dagens iscenesettelser faktisk er betinget av kunstsystemets autonomi. Som en følge dette kommer at vi bør forstå fiksjonstekster ut fra hvordan de setter opp spenninger som spilles opp mot hverandre og at

implisitt i denne forståelsen kan også forfatterens uttalelser og væremåte inngå som det litterære verkets utside. Det er med andre ord viktig å reflektere over konsekvensene med å forstå teksten som en selvindikerende form, slik jeg har pekt på i denne oppgaven. En form bestående av en forskjell som samtidig indikerer seg selv. Som vi har sett er det et enkelt utgangspunkt lett for å ende opp i en majones som til slutt og sist ikke berører litteraturen som fenomen.

Dette er ment som en kort skissering av hva jeg kan ta med videre. Denne reisen er derimot over. Jeg har belyst problematikken omkring forfatterens rolle ved hjelp av Arild Nyquists roman, og jeg har pekt på hvordan det ligger en estetikk til grunn for hans forfatterskap som også peker ut en alternativ litteraturforståelse som jeg mener vil være fruktbar å innreflektere i litteraturvitenskapen.

Litteratur

- Adorno, Theodor W. 1992. "Skiljeteikn" ["Satzzeichen". 1958.] Overs. Jo Eggen. I *Notar til litteraturen*. Oslo. S. 59-65.
- Barthes, Roland. 1985. "I lange tider gikk jeg tidlig til ro. Forelæsning ved Collège de France holdt i 1978". [Orig. "Longtemps je me suis couché de bonne heure". 1978.] Overs. Karen Nicolajsen. I *Om litteraturen. To lektioner*. København. S. 43-65.
- Barthes, Roland. 1994. "Forfatterens død". [Orig. "La mort de l'auteur". 1968.] Overs. Knut Stene-Johansen. I *I tegnets tid*. Oslo. S 49-54.
- Barthes, Roland. 1996. *Litteraturens nullpunkt*. [Orig. *Le degré zéro de l'écriture*. 1953.] Overs. Leif Tufte. Oslo.
- Barthes, Roland. 1998. *Retorikken. En moderne innføring i den gamle retoriske kunst*. [Orig. *L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire*. 1964-1965.] Overs. Knut Stene-Johansen. Oslo.
- Barthes, Roland. 2004. "Forfattere og skribenter". [Orig. "Ecrivain et écrivains". #####.] Overs. Carsten Meiner. I *Forfatterens død og andre essays*. København. S. 93-105.
- Barthes, Roland. 2005. *The Neutral. Lecture Course at the Collège de France (1977-1978)*. [Orig. *Le Neutre*.] Overs. Rosalind E. Krauss og Denis Hollier. New York. [Originalforelesningene finnes også som lydfiler på UbuWeb: <<http://www.ubu.com/sound/barthes.html>>.]
- Behrendt, Poul. 2006. *Dobbeltkontrakten. En æstetisk nydannelse*. København.
- Bernstein, Charles. 2003. "Nærlytting. Poesien og det framførte ordet." [orig. "Close Listening: Poetry and the Performed Word." 1999.] Overs. Svein Svarverud. På www.nypoesi.net. Publisert 10.02.2003. Url: <<http://www.nypoesi.net/old/essays/bernstein.html>>. Nedlastet 13.04.2007.

- Foucault, Michel. 1986. "What is an author?". [Orig. "Qu'est-ce qu'un auteur?" 1969.] Overs. Donald F. Bouchard og Sherry Simon. I *Critical theory since 1965*. Red. Hazard Adams og Leroy Searle. Tallahassee, Florida. S. 138-148.
- Grøgaard, Johan Fredrik. 1977. "Brødet må gjenreises". I *Basar nr 3, 1977*. Oslo. S. 4-9.
- Gaasland, Rolf. 1999. *Fortellerens hemmeligheter. Innføring i litterær analyse*. Oslo.
- Hagen, Erik Bjerck. 2004. "Litteraturvitenskapen er personlig og sannhetssøkende. Bemerkninger til Anniken Greve og Rolf Gaasland". I *Norsk Litteraturvitenskapelig Tidsskrift*, nr. 2, 2004. S. 140-8.
- Hagen, Rune. 1982. "Arild Nyquist i samtale med Rune Hagen". I *Norsklærerern* nr. 1, 1982. S. 47-49.
- Hamburger, Käte. 1977. *Die Logik der Dichtung*. [1957.] Stuttgart.
- Hamburger, Käte. 2006. "Endnu en gang: om at fortælle. Forsøg på et svar og en afklaring." [Orig. "Noch einmal – vom Erzählen. Versucht einer Antwort und Klärung." 1965.] Overs. Sofie Kluge. I *K&K 101. Subjektivitet og narrativitet*. nr. 1. 2006. Holte, Danmark. S. 14-43.
- Haugland, Gunnar og Arild Nyquist. 2008. *Kjære venn - Brev mellom dikteren Arild Nyquist og maleren Gunnar Haugland 1962-2004*. Oslo.
- Havnevik, Ivar. 2005. "Arild Nyquist – lyrikeren". I *Bokvennen*, 17, nr 2, 2005. S. 12-21
- Krauss, Rosalind E. og Denis Hollier. 2005. "Translators' preface". I Roland Barthes. 2005. S. xiii-xvi.
- Larsen, Janike Kampevold. 2007. *Materielle variasjoner. Lesninger i Tor Ulvens forfatterskap*. Oslo.
- Lindholm, Magne. 1983. *Arilds tid. En analyse av Arild Nyqvists barndomsskildringer med hovedvekt på "Ringer i et sommervann"*. Hovedoppgave. Institutt for nordisk språk og litteratur. Universitetet i Oslo. Høsten 2003.
- Lindholm, Magne. 1984. "Angst, død og fortapelse. Om humoristen Arild Nyquist". I *Vinduet nr 3, 1984*. S. 3-8.

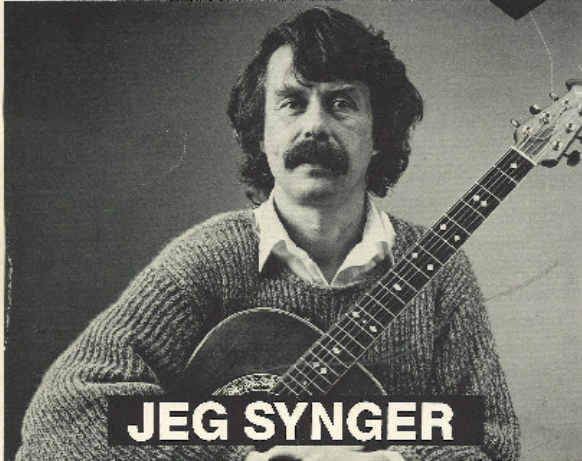
- Lindholm, Magne. 2005. "Evig svingende Arild" På *Magne Lindholms hjemmeside*.
<http://home.hio.no/~magneli/skrifter/artikler_om_litteratur/arild_nyquist/2005_evig_svingende_arild.html> Nedlastet 11.09. 2007.
- Lord, James. 2004. *Giacometti målar porträtt*. [Orig. *A Giacometti Portrait*. 1965.] Overs. Helena Ridelberg. Stockholm.
- Lothe, Jakob. Christian Refsum og Unni Solberg (red.). 1999. *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo.
- Luhmann, Niklas. 2000a. *Sociale systemer. Grundrids til en almen teori*. [Orig. *Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie*. 1984.] Overs. John Cederstrøm, Nils Mortensen og Jens Rasmussen. København.
- Luhmann, Niklas. 2000b. *Art as a social system*. [Orig. *Die Kunst der Gesellschaft*. 1995.] Overs. Eva M. Knodt. Stanford, California.
- Løvlie, Anders Sundnes. 2007. "Litteraturforskerne leser ikke Ragde." I Dagsavisen 15. januar 2007. URL: <<http://www.dagsavisen.no/kultur/article279663.ece>>.
- Melberg, Arne. 2007. *Selvskrevet. Om selvframstilling i litteraturen*. Overs. Ingebrigt Hetland. Oslo.
- Nyquist, Arild. 1988. *Giacomettis forunderlige reise*. Oslo.
- Nyquist, Arild. 1994a. "Morgentanker om kunst". [1978.] I *Kollvikabrev*. Oslo. S. 145-149.
- Nyquist, Arild. 1994b. "Kunst og knekkebrød". [1978.] I *Kollvikabrev*. Oslo. S. 71-76.
- Nyquist, Arild. 1997. *Så lenge det er ørret er det håp, Arild*. Oslo.
- Nyquist, Arild. 2000. *Arild Nyquist forteller*. Oslo.
- Nyquist, Arild. 2005a. *Samlede dikt*. Oslo.
- Nyquist, Arild. 2005b. *Arild Nyquist multikunstneren*. Asker.
- Rottem, Øystein. 1997. "Arild Nyquist – "naiv" sosialsurrealist." I Edvard Beyer (red). *Norges Litteraturhistorie, bind 7. Inn i medietidsalderen*. Oslo. S. 484-99.

- Searle, John. 1975. "The Logical Status of Fictional Discourse". I *New Literary History*, Vol 6, Nr 2, *On Narrative and Narratives*. S. 319-32.
- Skei, Hans H. 1995. *På litterære lekeplasser. Studier i moderne metafiksjonsdiktning*. Oslo.
- Vold, Jan Erik. 2005. "Hvitt er det og rødt bortenfor" [Først trykket i *Morgenbladet*, novemver 2004. Også gjengitt som etterord i Arild Nyquist. *Samlede dikt* (2005)] I *God jul med Gertrude Stein og andre essays*. Oslo. S. 143-52.
- Waugh, Patricia. 1984. *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London.
- Wijsman, Elisabeth. 2002. "Betydelsen av Bachtins kronotop-begrepp för moderen nordisk självbiografi." I *Tijdschrift voor Skandinavistiek*, nr. 2, 2002. S. 195-99.
- Ødegård, Trude Audny. 2006. "Berlinerpopulismen. Hvordan Anne B. Ragde vant folket - og tapte litteraturviterne" I *Bøygen*, nr 4, 2006. "Det folk vil ha". S. 10-13.
- Østreng, Ahnikee. 2005. "Nyquists hverdagslige, forunderlige verden." I Arild Nyquist. *Arild Nyquist multikunstneren*. Asker.

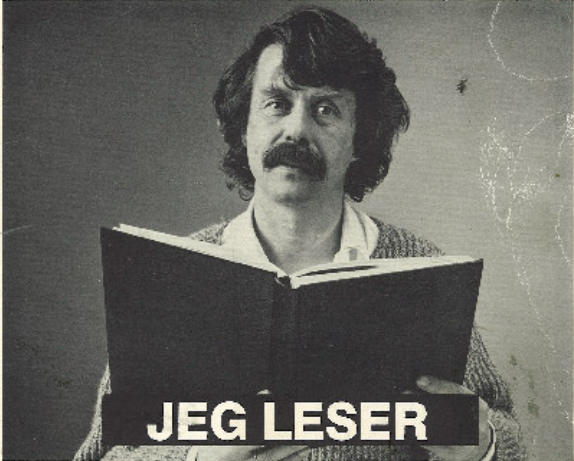
Appendiks

Appendiks 1. Plakat av Arild Nyquist (kilde: husvegg i Bergen)


ARILD NYQUIST



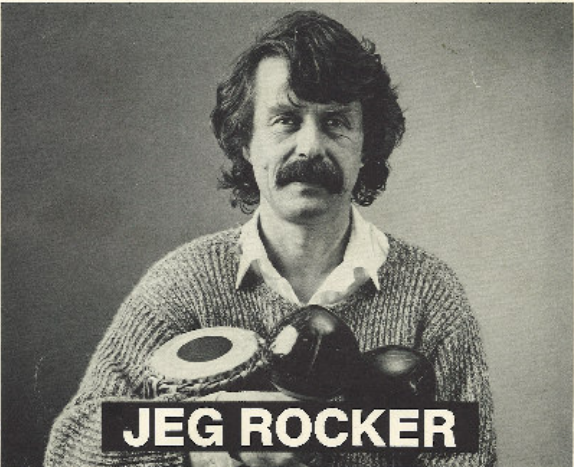
JEG SYNGER



JEG LESER



JEG TRYLLER



JEG ROCKER

Café OPERA

SØND. 7/11 KL. 17.00

OM DU VIL AT JEG SKAL SYNGE, LESE, TRYLLE ELLER ROCKE FOR DEG, SÅ RING MEG I ASKER. (MELLOM 07.00 – 10.00)

Appendiks 2. "Bombene faller" av Arild Nyquist (kilde: Nyquist 2005b)



Bombene faller!

Ansiktet henger på låvereggen
Øynene drypper av blod
Mitt eget ansikt Mitt blod

Kroppen har spredd seg
utover i gresset Høndene
henger i et splintret tre,
stille, hvite

Bare munnene
er det penduler litt
lur i den den ligger bakom
hoggestabben og hvirker
fortvilet: Noen glemte
visst å gi meg beskjed...!

Arild Nyquist
1987